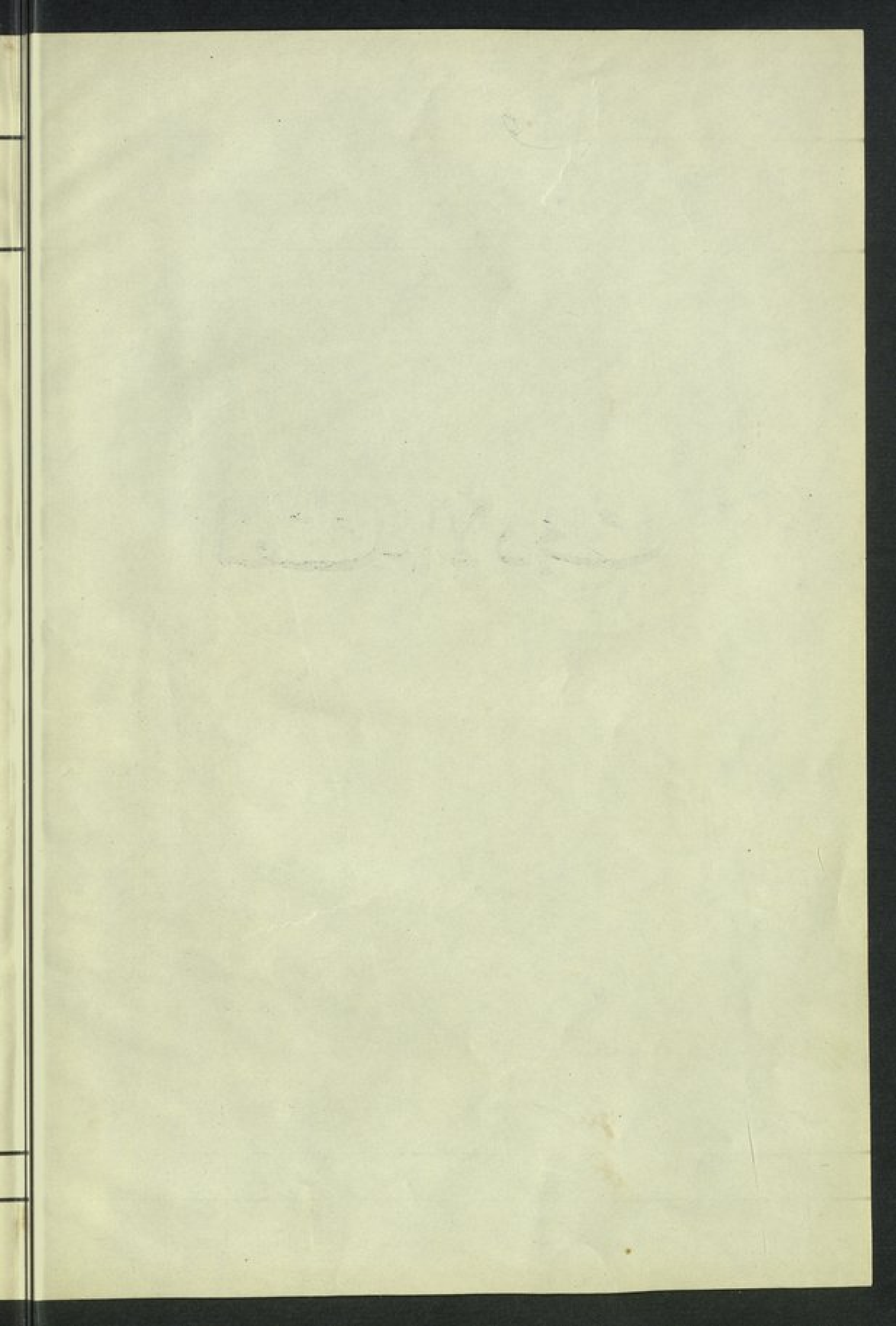
القباري

النقد الأدبي

النقدُ الأدبيُّ



جامعة الدول العربية

معهد الدراسات العربية العالية

محاضرات
فى
النقد الأدبى

ألقتها

الدكتورة

سهير القلماوى

[على طلبة قسم الدراسات الأدبية واللغوية]

١٩٥٥

القاهرة
مطبعة دار الهنا

١٩٥٥

لما دعاني معهد الدراسات العربيــــة العالية لإلقاء محاضرات فى النقد الأدبى الغربى على طلبة الشعبة الأدبية رحبت بفرصة الاتصال بطلاب غير طلابى فى جامعة القاهرة لأرى معهم بل بهم أيضاً ما قد وصل إليه وعينا العلمى فى هذا الميدان . ذلك أن الاهتمام بالنقد الغربى على أنه علم منظم مر بعصور وتطورات مدروسة لم يظهر إلا حديثاً . وكان طبيعياً أن نمر بطور البداية الهزيلة التى كانت فى الواقع مساجلات صحفية من أدباء الجيل الماضى فى بعض المناسبات؛ ثم مررنا بطور الهجوم على التأليف دون الوسائل الصحيحة فى أكثر الأحيان ، حتى وصلنا إلى الطور الذى نحن بصدده ، طور الحاجة إلى الترجمات والتأليف الدقيق على أساس علمى فى هذا النقد الغربى الذى نريد منه أن يغذى نقدنا العربى الحديث كما نريد من نقدنا القديم أن يغذيه . لذلك أخذنا على أنفسنا منذ عشرين عاماً فى الجامعة أن نبدأ مع طلابنـا دراسة النقد الأوروبى الحديث دراسة علمية سليمة الوسائل تسير جنباً إلى جنب مع دراسة النقد العربى القديم بل تتداخل فيها وتنظمها إلى حد بعيد .

وإن كان أملى فى طلبة الجامعة يزداد على الأيام قوة فلقد تزودت من هذه الدروس بطاقة جديدة لهذا الأمل من طلاب المعهد . لقد صبروا معى ونحن نجتاز طريق النقد ، سهله وحزنه . صبراً يدعو إلى التفاؤل . فإليهم أهدى هذه الكلمات لبنة متواضعة فى بناء أساس شامخ إن شاء الله لنقدنا العربى فى المستقبل القريب ؟

سهير القلماوى

فى النقد الأدبى الحديث

— ١ —

تصادف دارس النقد الأدبى صعوبات جمة يصعب عليه معها أن يرى طريقه وسط هذا الفيض الكثير مما يؤلف فى هذا الموضوع فى أيامنا هذه. فلا هو يستطيع أن يتابع النقاش الذى يدور حول كثير من موضوعاته، لأنه يحس أمامها أنه لايعرف لنفسه طريقا؛ ولا هو يستطيع أن يحدد ميله إلى ميدان من هذه الميادين بحيث يجابه الفيض المتزاحم من التأليف فيعرف ماذا يقرأ، لأنه لا يستطيع أن يقرأ كل ما يؤلف فى هذا الموضوع، وكثيرا ما يضل طريقه، وهذا هو الأهم، إذا تصدى هو إلى تأليف نقد جديد.

وموضوعات النقد الأدبى متشابكة. يتوقف التأمل فى كل منها على التأمل فى سائرها. فليس من السهل أن ندرس النص الأدبى، وهو المادة الأولى الأساسية للدرس النقدى، دون أن تتداخل فى هذه الدراسات موضوعات وموضوعات. بل إن هذه الدراسة نفسها كثيراً ما تختلط على البادىء فلا يعرف من أين يبدأ، ولأى الأبواب يطرق. لذلك نرى أنه من الواجب علينا قبل أن نعرض لهذه الدراسات النقدية السائدة عند الغربيين، محاولين أن نبين منافذها فى الأدب العربى، أن نضع المعالم الأولى لهذه الدراسة فى مقدمة ما نتعرض له حتى نعرف دائما أبدا أين نحن ومن أية زاوية نتكلم.

ولنبدأ بالكلام عن نص معين حتى تتبين لنا هذه المعالم. ولنأخذ مثلا قصيدة حافظ ابراهيم فى الدفاع عن اللغة العربية أمام طغيان الألفاظ التركية والأجنبية على ألسنة الناس فى عصره ووطنه:

رجعت لنفسى فاتهمت حصاتى
وناديت قومى فاحتسبت حياتى

فهذه القصيدة ، أمام النقد الأدبى ، أولا نص يعبر عن ذات الشاعر بشكل معين، ثم هى نص مؤلف من شاعر اسمه حافظ ابراهيم. وهى أخيراً قصيدة يقرأها طالب فى أوائل النصف الثانى من القرن العشرين .

عندى إذن نص ومؤلف ومتلق فن . وحول النص ظروف وملابسات وحول المؤلف ظروف وملابسات وكذلك حول الناقد أومتـذوق الفن ظروف وملابسات . وكل هـذه الأعلام فى صحراء النقد متشابكة ثلاثتها تشابكا تاماً . لا يمكن الفصل بينها . فالنص لا يمكن أن يفصل عن صاحبه أى مؤلفه ، والمتذوق لا يمكن أن يفصل عن النص وإلا ما عُدّ متذوقا .

ولنقف عند هذا التقسيم الأول ، أو العلامات الأولى التى وضعناها فى طريق النقد، لنتبين قيمتها ، فإنها تبدو لأول وهلة أولية ساذجة ولكن عليها يتوقف الكثير من سوء الفهم وبالتالى من عقم المناقشات التى يتصدى لها المتناقشون . ولنأخذ مثلا قصة غاية الفن التى أثيرت حديثا فى صحفنافى مصر. أيكون الفن للحياة أم يكون للفن؟ ولعلكم قرأتم بعض هذا النقاش الذى أثير فى مصر حول هذا الموضوع مرات ، فلعل هذه هى المرة العشرين التى يثار فيها . ولعلكم قد لمستم بعض التخبط فيما قيل فيه من كلام .

فمن أية زاوية نحكم على الفن؟ أمن زاوية المنتج المؤلف فنلزم المؤلف بأن يقصد إلى كذا أو كذا من الأغراض أو نرسم له كذا وكذا من الآفاق . أم أننا نحكم عليه من حيث أثره فى النفس فنقول فليؤلف المؤلف ماشاء من أدب ولكن الأثر الذى يجب أن يحدث فى متلق الفن لابد أن يكون كذا . وعندئذ لابد من أن نفرض على المتلق أنواعا من الثقافة والاستعداد ليكون تلقيه على نحو معين . أم أننا نتجه نحو النص نفسه لنقول له أو نملى عليه شروطاً من مثل عليا لولاها مادخل عالم الخلود بصرف النظر عما يحدث فى الناس من أثر ؛ أى باعتبار مايحدث فى طبقة النقاد وحدهم من أثر . وهكذا .

فإذا سلمنا أن الصلة وثيقة جداً بين النص وصاحبه ومتلقيه بحيث أننا نجد تولستوى مثلا فى كتابه « ما هية الفن » يعرف الفن، أو على الأصح يعرف العملية الفنية، بأنها « أن يوقظ الإنسان فى نفسه شعوراً جربه يوما فإذا ما أيقظه نقله بواسطة الحركات أو الخطوط والألوان أو الأصوات أو الصور المرسومة أو الكلمات بحيث يصل هذا الشعور نفسه وكما هو إلى الآخرين ».

إذا سلمنا بهذا فإننا نعترف فى الوقت نفسه أننا لكى ندرس هذه العملية لابد من فصل مالا يفصل فيها ولو نظريا حتى تتبيّن الطريق فى الدرس.

فالذى لاشك فيه أن دارس الطب مثلا يسلم بأن القلب متصل كل الاتصال بسائر أعضاء الجسم وشرايينه وعروقه ودمه. وأن أية علة تصيب القلب لابد تصيب كل الجسم. ولكنه عندما يريد أن يدرس هذا العضو بالتفصيل لابد له من أن يفصل هذا القلب إلى حين ليعرف عضلاته الخاصة وأوصافها ونشاطها وعللها وحياتها. كذلك الناقد الأدبى لابد أن يعرف، على الأقل ولا أقول يدرس، من أية زاوية هو يتحدث عن الفن. أمن زاوية النص ألفاظه وتراكيبه وصوره ومعانيه، أمن زاوية مؤلفه. لامن حيث من هو ولا فى أي عصر عاش، ولكن من حيث أنه منتج لهذا النص بالذات أى فى مثلنا السابق حافظ إبراهيم يوم كتب هذه القصيدة بالذات أوساعتها. وأخيراً قارىء النص لامن حيث عصره ولا ثقافاته ولاميوله ولكن من حيث أنه متلق لهذا النص فى هذه الساعة المعينة بتلك الاستعدادات الخاصة قريبة كانت أم بعيدة.

فإذا كنا فى كل مرة نقرأ نقداً أدبياً نحاول أن نتبين فى كل فقرة يكتبها الناقد من أية زاوية يتكلم، ومن أية زاوية هو واقف لينظر إلى النص، إذا كنا نفعل ذلك إستطعنا أن نجنب أنفسنا الكثير جداً من التخبط والخلاف فى الرأى.

— ٢ —

هذه هى العملية الأولى فى محاولة تنظيم تلك المهامه الفسيحة المتشعبة المناحى

فى مجاهيل النقد الأدبى. ولنأت بعد ذلك إلى العملية الثانية فإنها لا تقل خطراً ، ولعلها أكبر عوننا فى تعرف الطريق وإن كانت هى الأخرى أولية واضحة .

إن النقد الأدبى كثيراً ما يختلط بما يجب أن نميزه عنه وهو تاريخ الأدب .

وليس يكفى أن نقول إن تاريخ الأدب يتناول كل ما هو حول النص من ظروف وأحوال وإن النقد الأدبى هو ما يتناول النص نفسه. فكل ما حول النص الأدبى من ظروف وأحوال لا يندرج كله فيما نسميه بتاريخ الأدب . خذ مثلا هذه النظريات الأدبية التى شاعت فى فرنسا فى القرن الماضى أهى تاريخ أدب ، أهى تاريخ نقد ، بل أهى نقد أم علم ؟ وكيف يمكن أن تنفصل عن النصوص وكيف يمكن أن تتصل بها وما مدى هذا الإتصال وهكذا . معروف أن عملية النقد الأدبى يمكن أن نميز فيها نوعين من النشاط . أما الأول فهو التذوق أو الإحساس بما أحس به المؤلف كما يمليه النص الذى أخرجه . وهذا بالطبع نتيجة حتمية لرد الفعل الأول إزاء النص وهو الانفعال به أى حركة العاطفة والعقل معا بعد أن دفع بها النص فى مناحى معينة على شكل معين . وأما النوع الثانى فهو وصف النص إما فى ضوء تعليل التذوق وتبريره أو فى صدد تبين كنه هذا الانفعال ليس غير ، أى وصفه على نحو ما من خلال مؤثرات النص .

إذن عندنا عملية تقدير أو حكم أو تذوق على نحو بعينه ثم وصف أو تحليل يأتى بعد ذلك . والاختلاف بين العمليتين التذوق والتحليل ، الحكم والوصف ، قائم متبين وإن كانا يسيران جنبا إلى جنب يفضى أحدهما إلى الآخر ويسند كل منهما صاحبه . ثم يأتى الاختلاف حول ما تدور عليه هاتان العمليتان ، أهو نص بالذات نص محدد معين أم هو مجموعة نصوص . أهو قصيدة بعينها أم قصائد فى موضوع بعينه أم فن القصيد عامة وهكذا .

فإذا كان موضوع الدرس هو قصيدة بعينها إستطعنا فعلا أن نخرج بحكم

معين وتقدير بالذات نتيجة للتذوق الخاص ، لأن النقد واحد معروف وهذا مايسمى نقدا بالمعنى الدقيق للكلمة. دقيق لا لأن غيره ليس بدقيق وإنما دقيق لأنه ضيق الدائرة محددها . فإذا كان موضوع الدرس جملة نصوص لم نستطع فى الواقع أن نخرج بحكم نقدى بالمعنى الحقيقى لكلمة حكم. وإنما كل ما نستطيع أن نخرج به فى الواقع هو وصف ، مجرد وصف أو استخلاص خواص عامة . وعلى ذلك يدخل هذا الذى يمكن أن نؤلفه فى الحكم هنا إلى ما يسميه الغرب بالنظريات. أى إلى الوصف فى الواقع. فما النظريات إلا الصفات العامة التى تؤدى إلى قاعدة أو ما يشبهها أو وجهة نظر أو قضية . ذلك أننا لا نستطيع أن نحكم على جملة نصوص دفعة واحدة لأننا لا نستطيع أن نتذوق مجموعة كاملة مهما تكن . كل مانستطيعه إزاء المجموعة أن نصف ، أى أن نستخلص المميزات العامة لنخرج بالنظرية التى هى فى الواقع محاولة استخلاص أحكام أو قواعد عامة من جملة أحكام خاصة على كل نص على حدة. تأتى بعد ذلك عملية الوصف بالذات وهى بدورها إما أن تنصب على نص خاص أو جملة نصوص . فإذا كان موضوعها جملة نصوص إنتظمت مع محاولات الحكم على الجملة فى نوع واحد . لاستحالة تحقيق الحكم على جملة نصوص كما أسلفنا . وهذا الوصف الأصيل فى بابه . يضاف إليه محاولة الحكم ، يخرج لنا كلا واحداً فى الواقع هو النظريات النقـــدية .

ويأتى آخر الأمر النص المفرد إذا أخضعناه لعملية الوصف . وهذا مايسمى بتاريخ الأدب أو ما حول النص الخاص. فلكى نصف النص الخاص لابد لنا من معرفة من أين تأتيه بعض هذه الصفات التى يمتاز بها . أهى من المؤلف وأحواله ، أهى من العصر ، أهى من النوع الذى ينتمى إليه النص فى الأنواع الأدبيه أهى من خصائص بعينها لفن الكلمة عامة وما يتميز به. وهكذا نستطيع بمعاونة هذه المعلومات، على شرط أن تتحدد بالعلاقة المباشرة بالنص بالذات ، أن نصل إلى تحليل هذا النص ودرسه تحليلا دقيقا ودرساً قيما .

من ذلك نرى أننا يجب أن نتبين طريقنا عندما نتكلم فى النقد أنحن نتكلم عن نظرية معينة أى عن جملة النصوص التى قد تكون لفرد أو لأمة أو عالمية أم أننا نتكلم عن نص بالذات . وهل نحن نصف هذا الخاص بمجرد وصف أم نحن نقدره ونحكم عليه . هل نحن نصف هذا العام أم نحاول الحكم عليه بأن نصفه وصفاً من نوع آخر . وبعبارة أخرى أنتكلم فى تاريخ أدب أو فن أو فنانين أو ظروف فن، أم نتكلم فى نظريات أو أحكام .

من ذلك نرى أن الموقف يختلف وأن الكلام الذى ينتظر سيختلف أيضا. وهذا ليس معناه أن ناقد القصيدة ، قصيدة حافظ التى قدمنا ذكرها مثلا مضطر إلى أن يخوض فى هذه الموضوعات جميعاً أو أن يخوض فى واحد منها بالذات لايتعداه. ولكن يجدر بالناقد والقارىء على السواء أن يعرف أن هذا الذى سيخوض فى الكلام فيه إنما هو هذا الجزء بالذات لاسواه . وأن هذا الجزء بالذات يتصل بهذا أو ذاك من الأجزاء الأخرى ولا يتصل بسواه . وأن هذا الاتصال يقف عند هذا الحد ويبدأ عند ذاك .

كل هذه أمور تعين على تبيان معالم الصحراء التى نخوضها وتجعل كلامن الناقد والقارىء لا يضيع فى مهامه لا آخر لها ولا يضل فى فياف لايستطيع منها أن يعرف فيم هو .

— ٣ —

بقى تخليص أخير يجب أن ننظر فيه وهو النقد الذى يدور فى دراسة الأدب المقارن . ماذا نعنى بهذا النقد ومن أى الأبواب يدخل. شاع عند عامة الكاتبين فى هذا الباب خطأ كان أول من أنشأوا هذه الدراسة حريصين جد الحرص ألا يقع فيه من يتصدى للكتابة فى الأدب المقارن . هذا الخطأ هو عقد مقارنات لا تتصل بالدراسة النقدية بأى سبب من الأسباب العلمية . وإنما هى أليق بالتأليف الأدبى فى باب الخاطرات منها بالنقد . وإن كانت قد تفيد فى بعض أبواب النقد فائدة عامة شائعة عائمة لا يمكن

أن تتحدد كأن تفيد فى دراسة طبيعة بعض الأفكار أو بعض الموضوعات او مجموعات من الأفكار بعينها مما لا نزال إلى اليوم ، وبأساليبنا العلمية إلى الآن ، لا نستطيع أن ندرك مداه .

قد يفيد منشىء الأدب المبتدىء فى دروس البلاغة التى يتعلمها ويتمرن بواسطتها على الإنشاء أن يعرف مناحى التفكير الهامة التى طرقها الشعراء أو المؤلفون حول باب من أبواب الفكر أو موضوع من موضوعاته . ولكن الناقد لا يريد أن يعرف فيما يشترك فيه الشاعر المبدع مع سواه بقدر ماهو معنى بما ينفرد به هذا المبدع عمن سواه . وكذلك الشاعر أو الفنان المبدع لا يمكن أن يقيد نفسه برؤوس موضوعات أو عناصر موضوع كما يقيد التلميذ نفسه بعناصر الموضوع فى درس الإنشاء .

لذلك تظل هذه المقارنات فى الواقع على طرافتها ، وما يمكن أن تفيد منشىء الآداب من الفوائد ، بعيدة عن ميدان النقد الأدبى . أما دراسة الأدب المقارن الحقة ، الدراسة التى تتبع الأصول العلمية والفنية فهى التى يمكن أن تؤثر فى النظريات النقدية وبالتالى هى التى يمكن أن تدخل فى نطاق النقد الأدبى . ذلك أن الأدب المقارن فيما قد عرفه من أنشأوه ما هو إلا دراسة احتكاك الآداب العالمية بعضها بالبعض وما ينشأ عن هذا الاحتكاك من ظواهر قد تقود إلى أحكام عامة أى إلى نظريات أو شبه قواعد . فليس يكفى أن يقف البحترى مثلا على بحيرة شرقية وأن يقف شاعر فرنسا الأكبر (الذى أثر كثيرا فى طبقة هامة من شعراء لبنان) وهو لامرتين ، أمام بحيرة غربية فى قصيدته المعروفة ليتوفر لدارس النقد الأدبى موضوع ممتاز للدرس والبحث . إن مقارنة ماقاله البحترى بلغة الضاد بما قاله لامرتين بالفرنسية فى موقف بعينه مقارنة ، نعترف بأنها طريفة وقد تقود إلى تأملات فنية ، ولكن الذى لاشك فيه أنها لن تقود إلى شىء علمى أو شبه علمى . بل لن تقود إلى شىء نقدى أو شبه نقدى فى باب الأدب المقارن . ذلك أن لامرتين لم يعرف قصيدة البحترى ولا هو

وقف على نفس البحيرة ولا هو التقى بالبحترى وما كان يمكن له أن يلتقى. إن الأدب المقارن كما أسلفنا دراسة للاحتكاك بين الآداب وغنى عن البيان أن الاحتكاك لا يتم إلا إذا حصل اتصال مثبوت له واقع تاريخى معروف .

ومن باب لامرتين والبحترى امام البحيرة مقارنات بين بشار وملتن وأبى العلاء لمجرد توفر عاهة العمى فى كل من هؤلاء الشعراء . إن دراسة أثر هذه العاهة من الناحية النفسية من علماء النفس لا النقاد يمكن فعلا أن تتيح لنا فوائد كثيرة ، ولكن هؤلاء العلماء إلى اليوم لا يستعينون للأسف الشديد استعانه علمية بالنصوص الأدبيـــة التى أنتجها هؤلاء الشعراء . ولكن النقد يفيد من ذلك فائدة غير مباشرة ، فائدة تأتى مما قد يصل إليه عالم النفس بعرض القضايا والأبحاث والمستندات والخروج بحقيقة علمية أو شبه علمية . أما الأدب المقارن فليس له فى كل هذا أى ميدان ، بل إنه لن يفيد من ذلك أى شىء فى بابه المحدد المعروف. وكذلك قد نفيد بصفة غامضة، بعيدة كل البعد عن العلم أو الحقائق ، بعض الفروض أو الترجيحات التى قد يصل إليها مقارن قصيدة لامرتين والبحترى آنفة الذكر فيما يمليه موضوع بعينه من الموضوعات على النفس الإنسانية عامة ؛ ولكن حتى هذا يعود فيغمض غموض الأدب نفسه . وهل يفيد دارس المعلقات مثلا إذا قلت له إن الوقوف بالأطلال عادة يستدعى البكاء على زمن مضى . أو ليس هذا هو الموضوع العام لما فى النص الذى أمامه . وليس الشاق فى دراسته النقدية أن يدل عليه وإنما الشاق فى موضوعه أن يدل كيف خرجت القصيدة على هذا النحو بالذات .

وأخيراً نرى أن عقد هذه المقارنات بين الشرق والغرب لا يمكن أن يفيد شيئا ذا بال. وإنما الذى يفيد حقا أن ندرس شاعراً إنجليزيا كوليم بليك Blake مثلا لنرى مبلغ تأثر شاعر كجبران خليل جبران به . ذلك أن المستندات التاريخية عندنا تقول إن جبران إتخذ هذا الشاعر لنفسه مثلا أعلى يحتذيه .وكلام جبران نفسه شاهد على أنه قرأ ، بليك ، وتأثر به وذكره فيما

كتب من نثر وشعر . لقد كان بليك رساماً شاعراً وكان جبران أيضا رساما شاعراً . وجاء جبران إلى باريس وعرف الرسام الفرنسى الأشهر رودان وأخذ عنه . ومثله رودان ببليك وسماه بليك الشرق وتأثر جبران بالتسمية وعكف على دراسة هذا الشاعر . فماذا من بليك عند جبران وماذا عند جبران مما لم يتأثر به سائر من تأثروا ببليك ، وإلى أى سبب يعود هذا التأثر وبأى العوامل يتكيف . وأخيراً يأتى الهدف الأكبر وهو هل أستطيع من هذا أن أجد الميزة الكبرى فى أدب بليك ، أو أدب عصره ، أو أدب أمته التى نجد لها امتداداً فى أدب جبران أو فى أدب عصره أو طائفته أو أمته .

كذلك يجدى فى الأدب المقارن ، وبالتالى يفيد فى النظريات النقدية ، عقد المقارنة بين مسرحية مصرع كليوبطرا التى ألفها شوقى وبين مسرحية أنطونيوس وكليوبطرا التى ألفها شكسبير . فالثابت بالمستندات التاريخية أن شوقى تأثر هذه المسرحية . وهكذا فى كل موضوع تسعفنا فيه النصوص التاريخية ، فنستطيع أن نضع أيدينا على ما يحقق شرط الاحتكاك يكون هناك مجال لدرس أدبى مقارن فعلا وبالتالى يأتى النقد المقارن بفائدة فيما سميناه الأحكام على جملة نصوص أى الوصف لها ، أى النظريات النقدية .

الناقد

– ١ –

ولنبدأ بدرس الناقد وما حوله من مسائل ومشاكل، لأننا نجد فيه إلى حد بعيد أنفسنا. وهنا تصادفنا الصعاب مرة أخرى. فهذا سؤال يبرز لأول وهلة وليس من السهل أن نجيب عليه. ما مهمة الناقد لا من حيث ما يؤديه الناقد فى المجتمع أو فى الفن من نفع، ولكن من حيث العناصر التى تتكون منها عملية النقد ذاتها. فهل مهمة الناقد أن يحكم على الأثر الأدبى أى أن يقول هذا جيد وهذا ردىء أم أن مهمته تقف عند مجرد الدرس والفهم والتحليل.

إن كلمة نقد فى اليونانية القديمة قد صبغت التفكير الأوروبى حول مهمة الناقد منذ القدم. فالكلمة فى أصلها القديم تتضمن المعنيين معا – معنى التمييز أى التحليل ومعنى الحكم أو التقويم. وهكذا ظلت الفكرة سائدة زمانا، أن الناقد مطالب بالدرس ثم بالحكم.

والذى نلاحظه على نشأة النقد الأدبى عامة فى كل زمان ومكان أنها تميل أبداً إلى أن تجعل الحكم فى العملية النقدية أساسا. وماذاك إلا لأن التحليل والدرس يتطلب درجة من درجات الرقى الفكرى تأتى بعد درجة مجرد الاستجابة الذوقية. ولننظر فى نقدنا العربى فسنجد السمة البارزة فى نشأته هى الإسراف فى هذه الناحية بحيث اختصرت عملية النقد زمانا طويلا فى مجرد إصدار الأحكام. وكانت الحيثيات إن وجدت تافهة لا يمكن أن تقف أمام أى ميزان نقد حديث عربيا كان أم أجنبيا. كأن يقال هذا الشاعر أفضل من ذاك لأنه قال هذا البيت، بل إنه ليقال هذا الشاعر أفضل الشعراء طراً لأنه قال هذا البيت بعينه. ولذلك نجد كتابا ككتاب الأغانى مثلا حافلا بالمقارنات بين الشعراء على هذا الأساس. وكما كان البيت الواحد أحيانا يطيح برقبة الشاعر أو يقربه من الخليفة قربا يحسد عليه فكذلك كان

البيت الواحد يستخلص بالثناء كله أو الذم كله . ولكن أحكام النقاد كانت شاملة عامة صارمة محددة بعكس ما نرى فى النقد الحديث. وهذا هو عنوان التقدم فى كل علم. فكلما زاد علمنا بشىء إزددنا معرفة بأننا نجهل منه أكثر مما نعرف . ولذلك يملى علينا هذا الإحساس الجديد بجهلنا الاحتياط فى الحكم والتريث بل البعد كل البعد عن الأحكام الشاملة، والاعتراف التام بأن المعرفة هى معرفة من زاوية فهى ليست كل المعرفة ولا يمكن أن تكون .

ولما تقدم النقد الأدبى عند العرب رأيناهم لا يكتفون بالحكم على شاعر بالامتياز عمن سواه وإنما هم قد وضعوا الشعراء فى مراتب وطبقات ، وما كتاب محمد بن سلام فى طبقات الشعراء إلا رصد لهذا الذى كان مسلماً به فى محيط النقاد ودارسى الشعر من نحاة ولغويين وأدباء فى عصره . فليس ابن سلام هو الذى وضع امرأ القيس فى الطبقة الأولى من فحول الشعراء ولكن العرف الذى كان متفقا عليه فى عصره هو الذى أملى عليه هذا الحكم وهكذا فى عموميات ما قد أصدر من أحكام .

وغنى عن البيان أن كتاب ابن سلام حافل بأحكام نقدية بل بنظرية على الأقل، لا أقول من صنعه هو ولكنها صبغت بتفكيره الخاص، ولكننا فى صدد الكلام عن الحكم الذى يصدر على الشعراء . وامتداد هذه النزعة إلى أقصى ما يمكن أن تمتد إليه وهو الوصول إلى صف الشعراء فى طبقات بعينها .

أما فى النقد الأوربى الحديث فلقد بدأ، كما تمليه طبيعة الأشياء وسنة التطور والرقى ، على هذا النحو مترسما خطى النقد اليونانى القديم دائرا فى فلكه إلى حين . ولكنه قليلا قليلا يأخذ الإتجاه الجديد ويتطرف فيه وإذا نحن منذ أواخر القرن الثامن عشر وإبان القرن التاسع عشر نرى نزعة تغليب التحليل على الحكم هى التى تسود . ونجد نقادا يجهرون بأنه ليس من مهمة الناقد أن يحكم وإنما مهمته أن يدرس ويحلل ويدل على مواطن المميزات ليس غير ، أى دون أن يخلص من كل هذا إلى حكم صريح بالجودة أو الرداءة .

نزعة تغليب التحليل عن الحكم

وفى دائرة المعارف الفرنسـية الكبرى التى كتبت أواخر القرن الماضى نرى الناقد الأشهر لابرونتير La Brunitiere عند ما يعرف المادة فى هذه الموسوعة يدافع دفاعا قوياً عن وجوب الحكم. وإن كان يعترف بأن التحليل قدأخذ خطره يتزايدوقيمته تعلو. إلى أن يقول « حتى أصبح (التحليل والتفسير) فى القرن الذى نعيش فيه هو كل النقـد . » أما ادموند جوسى Gosse فى مقاله عن النقـد فى دائرة المعارف البريطانيـة يقول « هو فن الحكم على صـفات الشىء الجميل وقيمته سواء أ كان ذلك فى الأدب أو فى الفنون الأخرى . » ثم يعود ليقول « ولـكن المصطلح (أى نقد أدبى) قد بدأ يحمل معنى ثانويا آخر أكثر تخصيصـاً وهو تحليل لمزايا الأثر الأدبى أو الفنى وتحديد صفاته » .

والواقع أن النقاد الغربيين يختلفون كثيراً حول هــذا الموضوع وقد يتطرفون فإذا ناقد كشيرر الفرنسى يقول فى « مجلة العالمين » عدد فبراير سنة ١٨٦١ . « إن دارس الجمال يفضل أن يتأمل على أن يحكم وأن يدرس على أن يقدر » ثم يقول « لقد نبـذ الناقد الطريقة العقيمة التى تضع صورة من صور الجمال إزاء أخرى لتقيسها .لقد أطرح المفاضلة والأحكام بالخروج من دنيا الجمال . إنه لا يتقيد برأى سابق ولا بهوى إنه يحب كل شىء ويؤمن بكل شى ويحميه . إنه واسع وسع العالم ، حمول احتمال الطبيعة نفسها . » .

ويعبر أديب فرنسا الأكبر أناتول فرانس عن نفس هذه الفكرة عند ما يصف عملية النقد بأنها سياحات لذيذة فى عالم الشعر . وفى نفس الزمن الذى كتب فيه شيرر الفرنسى نرى الناقد الإنجليزى رتشارد مولتن Moulton فى كتابه عن « شكسبير الفنـــان الدرامى » يؤيد نفس هذا الرأى فيقرر فى الصفحات الأولى من هـذا الـكتاب أن النـاقد مثل الطبيب أو العـالم الإجتماعى ليس له أن يتورط فى أحكام الخير أو الشر ، الجودة أو الرداءة وإنمـا عليه أن ينقل مادته كما هى وأن يحاول فهمها عن

طريق تحليلها ودرسها . ويمثل لذلك بدارس الدراما ويقول إنه ليس له أن يحكم حتى بالاضمحلال أو الإنتعاش على الفن الدرامى فى عصر بعينه من العصور وإنما عليه أن يصف مظاهر هذا الفن فى عصر بعينه كما هى . ثم يقول فى موطن آخر من الكتاب . « إن فى الصراع بين النقد الأدبى الذى يريد أن يصدر أحكاما وبين العلوم تتجلى الحقيقة التى يجب أن نلاحظها وهى أن آراء الناقد عن النقد الأدبى قد أخذت تتحلل من الإثنين تدريجيا. ففى الفترة بين عصر النهضة ويومنا الحاضر نرى أن النقد ، كما نراه فى إنتاج النقاد أنفسهم ، قد أخذ يتحول تحولا ملحوظاً ، إذ بعد أن كان يتبوأ مركز الذى يرسم للكتاب ما يجب عليهم أن يتبعوه أخذ يقف منهم موقف المتلقى عنهم هم لما يجب عليه » .

وهو كغيره يحاول أن يعلل تغيير هذا الموقف بتغير التفكير النقدى كله بحكم تطور الزمن وتقدم العلوم . فلقد كانت أحكام أرسطو فى النقد الأدبى كما بلورتها النهضة فى إيطاليا وأضفت عليها من الجلال والقوة ما استمدته من ظروف النهضة نفسها (التى مجدت العقل اليونانى فمجدت بالتالى كل ماصدرعنه) بمثابة المثل الأعلى الذى يمكن أن تقاس عليه الآثار الأدبية. كانت الميزان الذى يزن به الناقد ما ينقد . فلما تقدم الزمن وهزكيان هذه الأحكام بعد أن خالفها الأدباء فلم تدخلهم مخالفتها جحيم المخفقين المنبوذين من عالم الخلود . كما حدث مثلا فى رواية السيد لموليير ، عندما حكم لها الجمهور بالروعة وحكم عليها مجمع النقاد بالسقوط لأنها خالفت قاعدة الوحدة ، وحدة الزمان والمكان والموضوع ، التى اشترطها أرسطو أو على الأصح قالت النهضة إنه اشترطها . بعد أن حدث ذلك وجد الناقد نفسه فى مهامه لايعرف لنفسه فيها دليلا . بأى شيء يقيس وبأى مثال يقارن . وكان أن تقدمت العلوم واتسعت المعارف والآفاق فإذا هذه الحيرة تنذر بألا حل هناك . وإذا الناقد يرى نفسه مضطراً إلى أن يحلل ويدرس ولا يحكم حتى يصدر له قانون جديد

يمكن أن يستعمله مقام قوانين أرسطو التى لم تعد تتمتع بما كان لها من مقام أسمى ومكانة عليا.

ولكن إتجاه النقد الحديث قد أخذ ينحو نحو وجوب إصدار الأحكام. وإذا ناقد مثل مرى Murry يقول فى كتابه ظواهر الأدب الذى صدر سنة ١٩٢٠ فى نيويورك. « ليس للناقد الحق فى أن يحكم فحسب ولكنه مطالب بهذا الحكم. هو مطالب بأن يحكم بل بأن يفاضل بين هومير وشكسبير بين دانتى وملتن بين سيزان وميكايل أنجلو بين بيتهوفن وموزارت. إن مهمة النقد أن يضع شعراء الماضى فى طبقات كما أن مهمته أن يختبر الإنتاج الفنى فى عصره ».

ولكن هذا التطرف الذى بدأت به حركة الإيمان الجديد بوجوب إصدار أحكام فى النقد قد أخذ يتزن شيئا فشيئا وإذا ناقد معاصر مثل «إليوت» شاعر إنجلترا الأشهر يقول عن مهمة النقد من حيث إصدار الحكم « وإنى لأرى أن النقد هو هذا الميدان من التفكير الذى يبحث فى الشعر ماهو وما مهمته وأى الميول يشبع ولماذا كتب ولماذا يقرأ أو ينشد، أو هو الذى يحكم على شعر بعينه. إن هناك حدين (نظريا على الأقل) للنقد، حد نقف عنده لنرد على السؤال ما الشعر، والحد الآخر نقف عنده لنرد على السؤال الآخر هل هذه قصيدة جيدة ». (من كتابه فائدة الشعر وفائدة النقد).

ولنترك مسألة الحكم من حيث تصدى الناقد لها عند هذا الحد. فلقد تتضح لنا عندما نناقش مسألة أخرى وهى هدف هذا الحكم ومراميه وبالتالى نوعه وعلام يعتمد من موازين. ولنسأل أنفسنا سؤالا آخر قد يتمم الفكرة عن موضوعات هذه العملية عملية النقد. نسأل أنفسنا هل كل ما يكتب عن الأدب أو حوله حاليا يحسب نقداً أدبيا سواء أكان حكما أم درسا سواء أكان تقديراً أم تحليلا. الواقع أن كثيراً جداً مما يكتبه النقاد لا يمكن أن يدخل فى مهمتهم الفعلية. ذلك أنهم كثيرا ما يتطرفون فى بعدهم عن الهدف الذى

من أجله بدأوا درسهم فإذا مايكتبون يصلح أن يكون مقالا فى علم آخر من العلوم التى قد تتصل بالنقد وقد لا تتصل .

ولنأخذ مثلا لهذا مانراه عند النقاد عندنا عندما يحاولون أن يدققوا ويحققوا فى تاريخ ميلاد شاعر . لا بحيث يحددون العصر الذى عاش فيه فهذا هام فى النقد الأدبى ، ولكن بحيث يحددون السنة بعينها التى ولد فيها الشاعر . ويكون مدار الخلاف فى الروايات التى وصلتنا فى هذه النقطة لا يتعدى عامين أو ثلاثة أو حتى عشرة ؛ وكلها ليست أعواما هامة فى التاريخ ولم يحدث فيها أى تغيير جوهرى أو ثانوى فى المجتمع يمكن أن يكون أو ألا يكون قد أثر فى الشاعر . ماذا يفيدنا مثلا ونحن أمام قصيدة لبشار نريد درسها وتحليلها وتقديرها والحكم عليها أن نتأكد تأكداً علمياً من أن بشاراً ولد سنة ٩٥هـ لا ٩٧هـ . إن تاريخ أدبنا ، لبعد العصر الذى دونت فيه مستنداته عن عصر تقدم علم التاريخ ووسائله ، حافل بمثل هذا . ولقد طغت على تاريخ الأدب فى جملة ماطغى عليه من عدوى العلوم هذه النزعة التدقيقية التى ليست من صميم تاريخ الأدب الحق فى شىء . فتاريخ الأدب لابد ألا ننسى أنه أولا وقبل كل شىء معين على النص . إن النص هو الأساس . إن الأثر الفنى هو الموضوع الأول للنقد ولتاريخ النقد الأدبى . أما مثل هذه التحقيقات فهى أولى بالتاريخ أو أولى بمقال تاريخى عن الشاعر قد يضيف شيئاً إلى التاريخ العام أو قد لا يضيف .

ليس هناك بد من أن نحدد مادة الناقد الأدبى التى يمكن أن يجول فيها ويؤلف وهى النص ؛ وكل مايمكن أن يعين عوناً مباشراً على فهم النص وتحليله ودرسه والحكم عليه واستخلاص الأحكام العامة ما أمكن من جملة النصوص التى تشترك معه فى ميزة أو فى أخرى .

(٢)

نأتى بعد ذلك إلى موضوع جوهرى فى مسألة الناقد أو إلى سؤال شائك أيضاً من الأسئلة التى يدور حولها الكثير من النقاش النقدى . من يكون

الناقد . أيكون الجمهور أم النقاد المحترفون. أيكون المتخصص أم الناس الذين كتب من أجلهم الشاعر ما كتب. وهنا نعرض لما حدث فى تاريخ النقد من بعيد لنعرف على ضوئه ما يمكن أن يحيط هذا السؤال من مشاكل .

كان الناقد قديما فى أدبنا العربى الفرد الذى اتجه إليه الشاعر . لم يكن الشعب فلم يكن هناك شعب فى الواقع بالمفهوم الحديث للكلمة، وإنما كان هناك الفرد الممدوح مثلا، أو الطبقة الخاصة من الناس التى تحيط بالممدوح بطانته من المتخصصين . ولكن الحال فى غير شعر المدح القديم لم تكن كذلك. فلقد كان الشاعر القبلى يؤلف فى الجاهلية والإسلام من أجل القبيلة كلها ؛ يريد أن يطربها بأن يعلى من قدرها ويتغنى حروبها ومفاخرها فإذا ما أطربها حكمت له بالخلود ورفعته إلى المنزلة التى يريد . ولكن لم يكن فى الواقع هناك نقد ولا ناقد بالمعنى الصحيح . فلا الأمير الممدوح ناقد ولا أفراد القبيلة نقاد وإنما هم مجرد متأثرين بالفن مجرد متلق فن عاديين .

ولكنه منذ هذا الفجر الأول لحياة الحكم على الشعر العربى نرى عامل المادة وقد زحف إلى ميدان تحديد الناقد زحفا غازيا سريعا . ذلك أن الممدوح هو الذى كان يغدق المال على الشاعر وبالتالى كان حكمه ، سواء أكان نقداً أم غير نقد ، مؤثرا تأثيرا قوياً فى إنتاج الشاعر المقبل، بل فى إنتاج الشعر فى عصره عند سائر شعراء العصر .

وقليلا قليلا، بحكم أن الثقافة كانت محدودة يمكن أن تكتسب فى يسر ، أخذ الناقد الممدوح يكون فعلا ناقداً للشعر. إما بنفسه أو مستعينا بمن يتقن صناعة الشعر بين بطانته . وإذا الشعر يرقى وإذا فن المدح يرقى حتى يبلغ الذروة من الجودة عندما تهيأت لناقده أى للممدوح بطانة من النقدة تعاونوا جميعا على أن يدفعوا بالشعر العربى نحو النماء دفعا ظاهراً قوياً . مثل ما حدث فى بلاط سيف الدولة مثلا، مما جعل فن المتنبى يقفز قفزات قوية إبان اتصاله

بسيف الدولة بل مما جعل شعر هذا العصر فى تلك البيئة بالذات يقفز إلى الرقى قفزات ملحوظة .

ولكن شعر المدح لم يكن كل الشعر العربى وإن كان كثيرا منه. فما شأن الفنون الأخرى ومنذا الذى كان يحكم عليها . لقد كانت دائرة محدودة تزداد تحديداً وتقل عدداً كلما تقدم الزمن . فبعد أن كانت مجلس الشعراء والمتأدبين أيام بشار مثلا نراها أيام أبى تمام تضيق دائرتها فإذا هى النخبة أو الصفوة الممتازة من طبقة المتعلمين فى عصره .

وبذلك بعد الجمهور بعداً نهائياً عن أن تكون له مكانته فى مقام الحكم أو النقد الأدبى . وأخذت المسافة تتسع فى شرقنا العربى بين الشعب والفن حتى أخذ الشعب يكون لنفسه فناً خاصا يحكم عليه حكما قاطعاً تلقائياً ساذجا دون درس ويحيا حياته الخاصة التى تمليها عليه ظروفه ؛ بينما أخذت الخاصة تكون لنفسها أدبا خاصاً يتميز ويتميز عن أدب العامة حتى أصبحت هذه الظاهرة التى لم يكن منها بد وهى الاختلاف بين لغة العامة ولغة الخاصة نتيجة للإختلاف بين أدب العامة وأدب الخاصة .

وفى العصر الحديث أخذت الصحافة ووسائل توثيق الصلات بين الفن ومتذوقه من ناحية، والثقافة ووسائل نشرها ، من إتساع حركة التعليم وكل مايعين على نشر الثقافة من وسائل معنوية وآلية كالطباعة والاذاعة وغيرهما، من ناحية أخرى فى أن تقرب بين العامة والخاصة قربا قضى أو كاد يقضى على تفرد كل طبقة منهما بفن خاص . وبالتالى سيقضى على تفرد كل طبقة منهما بلغة خاصة لأن اختلاف اللغة أتى من اختلاف الأدب ولا العكس . وأمام هذا العصر الحديث الذى نعيش فيه فى الشرق تبرز المشكلة، كما قد برزت منذ بضعة قرون لدى الغرب، وهى من إذن يكون الحكم الجمهور المثقف إلى حدما بحيث يستطيع أن يتذوق الأدب ، سواء نزل الأدب إليه أم صعد نحوه ، أم الناقد المتخصص الذى أنفق جزءاً من حياته فى إتقان هذا الفن والتوغل فى مصاعبه حتى أصبحت له إلى جانب الذوق

الفطرى ملكة أخرى هى ملكة الدرس والتحليل والحكم التى جاءته بالاكتساب وطول مران .

إن الناظر إلى هذا السؤال لابد أن يذكر أن فى تاريخ حياة النقد الأدبى الأوروبى قد قامت هذه المعركة مرات. قامت فى ايطاليا فى عهد الكلاسلكية الجديدة . كما قامت فى فرنسا فى أيام كورنيى ثم أيام فلوبر وغيرهما من مؤلفى الآثار التى حدثت حولها ضجة ونقاش بين الجمهور وأولى الأمر من المسئولين عن الثقافة والأخلاق . بل لقد تداخلت فيها عوامل مختلفة فى بعض البلدان فجعلت الجواب عن هذا السؤال يميل بعنف إلى جانب دون الآخر حسب الظروف التى من أجلها هوجم الأدب .

ولعل آثار الماضى كان لها تأثير كبير فى هذه المعركة عند الغرب . فنحن نعرف أن التراث النقدى اليونانى القديم كان ، بل مازال ، يعد نبراسا أسمى فى عالم النقد الأوروبى . ولقد قام هذا النقد على دعامة قوية هى التفكير الفلسفى الدقيق والتحليل المنطقى لما هو واقع . ولكن دائماً مع رسم مايجب أن يكون عليه هذا الواقع . وكان الواقع فى هذه المسألة بالذات أن جمهور أثينا هو وحده الذى كان يحكم على الأدب بالخلود أو الموت . كان الأدب مسرحاً وكانت النظارة هى الحكم بالرغم من الحقيقة ، وهى أن أثرياء أثينا وسراتها هم الذين كانوا ينفقون على الفن . وقام أفلاطون يندد بهذا الواقع ويرسم مايجب أن يكون عليه . لقد كان الجمهور وهو الحكم ولكنه فى عرف أفلاطون قد أثبت أنه غير جدير بهذه المنزلة لأنه حكم على أدب غث ، أدب انحدر بخلق أثينا ومعنوياتها إلى الحضيض ، بأنه أدب خالد . لذلك لابد من أن يتخلى الجمهور عن هذه المهمة التى ليس هو أهلا لها ليترك الأمانة لمن يستطيع حملها . ومن يستطيع حملها فى عرف أفلاطون هم طبقة معينة هم الفلاسفة هم مجلس الرقابة على الشعر الذى رسمه فى الجمهورية وأملى عليه الشروط الواجبة أن تتوفر فيه . فلابد للعضو فى هذا المجلس الرقابى من أن

يكون عالماً بالطبيعة الإنسانية أى الفلسفة رفيع الخلق فى نفسه عليما بالشعر قديمه وحديثه إلى آخر ما اشترط من شروط كانت فى عصره مقبولة ممكنة التحقيق . فإذا نظرنا نحن إليها اليوم وجدناها من باب التعجيز . فمنذا الذى الذى يستطيع فى عصرنا الحديث أن يكون عليما بالطبيعة الإنسانية أو أن يعلم من الشعر قديمه وحديثه وشعر عصر بل شعر شاعر قد يشغل الدارس طوال حياة .

ودمغت هذه النظرة القديمة - بحكم ظروف الأدب وارستقراطيته - التفكير النقدى الحديث فى عصر النهضة وماتلاها من عصور . عصر الكلاسيكية والكلاسيكية الحديثه ، بالرغم من أن أرسطو كان قد خفف من حدة هذه النظرة . وكما ظلت صورة العلاقة بين الشعر والاخلاق إلى قرون طويلة جدا متأثرة بما قال أفلاطون فى الموضوع بالرغم من دفاع أرسطو المجيد المبنى على أسس علمية صحيحة ، فكذلك ظل كلام أفلاطون عن ارستقراطية النقاد وتحديد دائرة الحاكمين على الأدب أو الفن هو السائد بالرغم من دفاع أرسطو عن جمهور أثينا وعما أصدر من أحكام وهجومه على أفلاطون وما أصدر من أحكام وبخاصة على بعض الشعراء أمثال يوريبديس .

وظلت أرستقراطية الناقد فى خطواتها المتأثرة بالتاريخ وأحداثه ، وخاصة أحداث انتشار الثقافة والتعليم على نحو يختلف عما كانت عليه عندنا فى الشرق للفرق بين زمان ازدهار آدابنا القديمة وزمان ازدهار هذه الآداب الأوروبية الحديثة . حتى بلغت وسائل نشر الآداب فى فجر هذا القرن درجة عظيمة ، لا تأتيها العظمة من حيث ماحققت فحسب ولكن من حيث ما دلت عليه أنها يمكن أن تحقق فى المستقبل . فتصور شعب يقرأ جميع أفراده ويحكم على ما قرأ بفضل ما أتيح له من تثقيف أصبح اليوم أملا قريبا بعد أن كان مجرد حلم شاعرى بعيد .

وفى فجر هذا القرن يأتى أديب ممتاز ليقول قولا حاسما فى الموضوع

ولكنه للأسف يبنى قوله على أساس بعيد كل البعد عن عالم الفن والأدب. يأتى تولستوى ليقرر فى كتابه «ماهية الفن» أن الحكم على الفن يجب أن يكون للشعب وللشعب وحده. لا لأنه أصفى نفساً، ولا لأنه أكثر حساسية للفن، ولكن لأنه هو الذى يمول الفنان لأنه دافع الضريبة التى تنفق الحكومات منها على الفن. وكما سار تولستوى فى حياته الخاصة والعامة إلى تمجيد سلطان الشعب فكذلك سار فى الفن وجعل للشعب الكلمة الأولى والأخيرة. إن الفن الذى لا يفهمه الشعب ولا يستسيغه لا يمكن أن يكون فنا مهما ارتقى. وعلى ذلك فلقد أخرج من دائرة الفن آثار شكسبير وغيره من الشعراء الذين تربعوا على عرش الخلود قرونا. وهذا إذا طبقناه على آدابنا سيخرج ولا شك ثلاثة أرباع شعرائنا وفنانينا من دائرة الفن. فذوق الشعب يختلف من قطر إلى قطر ولاشك سموا وانحطاطا ولكنه فى الأقطار جميعا دون ما يجب أن يكون عليه، ودون ذوق الطبقة الممتازة ثقافيا وفنيا، التى وما زالت هى التى تمهد بل تنتج أروع الآثار فى فنون العالم بأسره، وهذا القول لا يعنى أن الشعب له فن أو ذوق منحط. أو أن استرضاء الشعب فى الفنون قد أخذ يكون عاملا مؤثرا قوى الأثر يسير إلى الانحطاط بدل أن يسير إلى السمو. فهذا موضوع آخر أظهر من أن نقف عنده وعند أسبابه. ولعل الصحافة والسينما لهما الشأن الأكبر فى تقديم السهل الهين اليسير من الفنون بحيث أفسدت نعمة الثقافة وانتشارها وتعطلت الأحلام التى بنيت حول هذا الانتشار عن أن تحقق ما قد أملنا فيها. ولكن هذا معناه أن ذوق الشعب وفنه، حتى بعد ما بذل من وسائل القرب والتقريب بينه وبين ذوق الخاصة، لا يمكن بحكم طبائع الأشياء أن يصبح فى يوم من الأيام هو ذوق الخاصة. فلئن كنا نعترف بالديمقراطية والمساواة فى كل شىء فإننا لا يمكن أن نتصور أن العلم سيغير سنة الله وسيصل بنا إلى أن تكون الأجيال القادمة كلها متساوية فى الذكاء وإرهاف الحس. فلابد، بحكم سنة الله التى لن تتبدل، من أن توجد فى مسألة الفن والذوق آماد مختلفة لا يتسنى إلا لقلة قليلة فى كل عصر أن تصل

إلى الذروة فيها . كل ما فى الأمر أن السؤال سيظل قائما ـ أيتجه الفنان بفنه إلى الشعب أم إلى الخاصة وبعبارة أخرى أيحسب حساب نقد الشعب أم نقد الخاصة . والذى لاشك فيه أن عنصر المال أو المادة الذى أقحمه الممدوح العربي القديم وتولستوى الروسى الحديث لايمكن ، لمجرد النفور الطبيعى الذى نحسه من تحكم المادة فى المعنويات ، أن نغفله كل الإغفال . سيظل المال رغم اشمئزازنا من تحكمه فى معنويات الحياة يتحكم بفضل الضعف الانسانى الذى قد يكون جميلا فى بعض الأحيان . سيظل عامة الفنانين يتأثرون به ويتخذونه ناقداً له الكلمة المسموعة فيما ينتجون من فن . ومن يدرى لعل نفور الفنان الحق من المادة المتحكمة فى الفن هو الذى يدفع به أحيانا إلى هذه الأبراج العاجية يبعد بنفسه فيها عن حماس الجماهير وأموالهم وعن نقد الخاصة الجاف وإعجابهم وربما مالهم أيضا .

ولا نغفل أمراً هاما جداً فى هذه النقطة من الموضوع قبل أن ننتقل إلى غيرها وهو أن بعض صور الأدب تختلف عن غيرها فى مدى ما يمكن أن تصح به الإجابة فى هذا الصدد . إن الأنواع الأدبية تختلف فى مقدار ما يمكن أن تلقى من أضواء الحقيقة على هذا السؤال . فالذى لاشك فيه أننا إذا سألنا من يكون الحكم فى مسرحية أيكون الشعب أم طبقة النقاد فإن الحال تختلف كل الاختلاف عما إذا كان سؤالنا من يكون الحكم آلشعب أم الناقد فى الحكم على قصيدة. فالمسرحية تتجه أولا وقبل كل شيء إلى جمهور . حتى المسرحيات المؤلفة لغير التمثيل تراعى إلى حد ، مهما يكن ضئيلا ، خصائص المسرحية التى بنيت على أن تكون قابلة للتمثيل فى مكان محدود لجمهور مجتمع يتلقاها الفرد وهو مع غيره لا وحده .

وهنا يكون حكم الناقد ممزوجا ولاشك بحكم النظارة التى ترى معه ، لأن تجاوب الأثر بين الممثلين والنظارة بفضل نصوص المؤلف يحدث على هذا النحو الجماعى ويكسب من جماعيته خصائص معينة .

(٣)

وأخيراً لابد لنا من سؤال ثالث فى مسألة الناقد ونحن نعالجها من عل كما ترون لأننا سنفرد بحثا لمسألة الحكم والدرس من حيث أدواتهما وأهدافهما ولكننا هنا نكتفى بأن نحدد الدائرة التى يجول فيها الناقد والأوصاف التى يجب أن يتصف بها النقد ، غير الأوصاف الفنية التى تعينه على العمل النقدى. ذلك أن وسائل النقد وأهدافه تدخل فى صميم ما يمكن أن نسميه بدرس القيم لأنها تأتى بعد أن نتمثل طبيعة العمل النقدى بعامة وحال الناقد بعامة أيضا . والسؤال الأخير هو إلى أى حد يجب على الناقد أن يتحرر من العوامل الشخصية ليعتمد على ماقد اتفق عليه النقاد من قواعد أو مقاييس أو قوانين .

وهنا تبدو لنا مشكلة الذوق وما قد قيل حولها من كلام كثير وما قد أثير حولها من نقاش . أما ما الذوق فهذا مبحث آخر . ولكن الذى نحن بصدده هو مادور الذوق فى العملية النقدية . ذلك أن درس الذوق نفسه يدخل فى أدوات الحكم أو التقويم وهو يدخل فى أهدافه أيضا بينما نحن كما أسلفنا فى صدد تبين معالم العملية من عل .

لقد سمعنا بالطبع كلاما كثيرا حول ما يجب أن يكون عليه الناقد من التجرد من الهوى ومن التجرد من الميل إلى فنان بعينه أو إلى نوع بالذات من أنواع الفن بحيث يظلم الأنواع الأخرى أو يبخس حق الفنانين الآخرين. والهوى هنا تتحكم فيه عوامل مختلفة قد تكون من صميم الفن وقد لاتكون. فإذا كانت بعيدة عنه كتحزب النقاد العرب لكل ماهو قديم لأنه قديم أو تحزب فريق لأبى تمام على البحترى لمجرد الصلات الشخصية. فإن ذلك لايدخل فيما نحن بصدده . حتى فى نقدنا الحديث نرى بعض الكاتبين فى النقد من يرى وجوب التنبيه على هذه البديهيات، لا لأنه لايعرف أنها بديهيات ،ولكن لأن حال النقد والناقدين تستوجب مثل هذا التنبيه . فنى كتاب فن الأدب لتوفيق الحكيم مثلا فصل ينبه فيه الحكيم إلى وجوب تجرد الناقد من كل

العوامل الشخصية إذ ما تصدى لعملية النقد فهو يطالب الناقد بأن يكون كالقاضى عندما يواجه الحكم فى قضية فيدرسها استعداداً لهذا الحكم . لابد له من أن يتحرر من أية معلومات أو علاقات سابقة ويواجه النص نزيها نظيفا يقول ، ذلك أن القاضى يجب أن يحكم بناء على ما بين يديه من مستندات لا بما يتصل بعلمه الشخصى . كذلك فى لغة الفن يجب أن نقول ليس للناقد أن يحكم بميله . »

وقد تصدى نقاد عرب قبل هذا إلى تبيان فكرة أن الناقد يجب أن يتجرد من الهوى كما قال ابن قتيبة مثلا فى مسألة تفضيل القديم على الحديث فانصف المحدثين قائلا إن شعرهم يجب ألا يرد لمجرد أنهم محدثون فقاوم التيار السائد فى عصره . بل إننا نرى فى تاريخ النقد العربى من كانوا قضاة بالفعل كالقاضى الجرجانى (عبد العزيز) صاحب الوساطة الذى نصب نفسه قاضياً بين المتنبى وخصومه على كثرتهم .

ولكننا نقف وقفة لا بد منها هنا لنتبين الأمر لأنه ليس بهذه البساطة . فهوى الناقد يمكن أن يقسم إلى أقسام حسب هدفه . هوى لشخص الفنان أو هوى للنوع الفنى الذى يعالجه أو هوى لعصر من العصور أو هوى لمذهب خلق أو سياسى أو دينى يحبذه الفنان بفنه . فهل نقف عند هذا كله ونطالب الفنان بأن يتجرد فعلا من كل هوى . إن المثل يقول إذا أردت أن تطاع فمر بما يستطاع . فهل يستطيع الفنان فعلا أن يتجرد من كل ميل وكل هوى .

ألا يتداخل الذوق وهو عامل أساسى فى النقد سواء أكان ذوقا شخصيا أو عاما فى كل ما يصدر الناقد من أحكام . أنستطيع أن نطالب الناقد ألا يتقيد بذوقه الخاص وأن يتقيد بالذوق العام وحده . وما الذوق العام إلا صنع طبقات وطبقات تتتابع من النقاد فتفضى بحكم الزمن إلى أن تكون شبه قواعد اصطلح على أنها صحيحة .

يقول توفيق الحكيم فى نفس الموضع مع كتابه . « ذلك أن الناقد يجب

أن يحكم على الأثر الأدبى أو الفنى بناء على قيمته الذاتية لا بما يمليه عليه مزاجه الخاص . ، ثم يفسر ذلك بما هو محل الخلاف ، فالناقد الذى يكره مثلا شعر المديح إما أن يمتنع عن نقد قصيدة فى المديح وإما أن يتجرد من بغضه للنوع ويزنها بميزانها فى نوعها ولكن ليس له أن يسبها لمجرد أنها فى المديح وهو يكره هذا النوع من أنواع الشعر . ،

والسؤال البسيط الذى نسأله كيف يتجرد ناقد لقصيدة مدح من كرهه للمدح إذا أراد أن يتجرد ويطيع الأمر ، وكيف يمكن أن أطالب ناقداً يرى فى المدح أنه افتعال وزيف عاطفة وأنه لا يمكن أن يدل على مثل أعلى فى الحياة أو حقيقة كبرى فيها بأن يترك كل هذا الذى يؤمن به من مقومات الفن الحق. وبالتالى بأى حق أستطيع أن أمنعه ألا يتصـــدى لتبيان مثله العليا فى الفن والدعوة إلى نوع جديد من التأليف الفنى ورسالته الكبرى هى هذه بالذات. أليس من واجب الناقد أن يبصر الشعراء وغير الشعراء بما يراه هو مثلا أعلى فى الفن.فكيف إذن أرسم أنا له هذا المثل وكيف أخطط له خريطة ما يؤمن به أو أقول له لا تؤمن بشىء وهو يعد نفسه صاحب رسالة .

وكذلك مسألة التحيز لشاعر أو لقصيدة هى نفسها مسألة التحيز لنوع من أنواع الفن . كل ما يمكن أن نطالب به الناقد فيها هو أن يتجرد عن الهوى الذى تمليه عليه أشياء أجنبية عن الفن.وحتى هذا نحتاط فيه فنقول ما أمكن. فحبه أو كرهه للفنان كإنسان ليس من نفس نوع حبه أو كرهه لنوع الفن الذى يعالجه . هذا قد تمليه تصرفات شخصية بحتة وذاك لا ينبع إلا من الفن نفسه. قد يميل الناقد إلى نوع من أنواع الإنسان إلى الفنان المتواضع مثلا لا إلى المتبجح كما يميل مثلا الدكتور طه حسين إلى أبى العلاء ولا يميل إلى بشار لأن طبيعة أبى العلاء توافق طبيعة طه حسين ولا كذلك طبيعة بشار . ولكن هذا الميل لم يأت نتيجة علاقات شخصية وإنما أتى نتيجة علاقات فنية من صميم فن الشاعرين هى التى حببت الشخصية إلى الناقد أو نفرته منها .

أما الميل إلى نوع من الأدب أو إلى مدرسة أو إلى عصر من عصوره فهذا أمر طبيعى ولا بد أن يتدخل ، أردنا أم لم نرد. فى بعض أحكام الناقد. لأن أساس العملية النقدية ليس منطقاً عقلياً صرفاً وإنما هو منطق شعورى هو عقل يحلل العاطفة الأولى،الاستجابة التلقائية ، التى هى أساس التلق فى الفن. هو عقل وعاطفة مختلطين كل الاختلاط فى الناقد كما يختلطان فى الفنان

يقول الشاعر الإنجليزى السير الكسندر پوب فى إحدى قصائده عن الناقد إنه كالشاعر كلاهما يجب أن يستمد نوره من السماء .

ولا يفوتنا هنا أن ننبه إلى محاولات التفرقة بين الشاعر والناقد التى شغلت بال النقاد حيناً من الزمان . فلقد لاحظ بعضهم مثل سكوث جيمس فى كتابه عن « العملية الأدبيــة » ، أن الناقد هو المختص الوحيد الذى يستفتى ويفتى فيما لا يتقن من علم أو فن . فإذا كنا نريد مثلا حكما فنياً على صلاحية قنطرة من القناطر فإن رأى الإخصائى المهندس سيكون الرأى الفصل لأنه هو نفسه يستطيع أن يقيم القناطر على أمثل وجه . ولكن الناقد يستفتى فى الشعر ولو سألناه أن يكتب بيتاً واحداً منه لما استطاع . فماذا يكون الناقد إذن؟ جاهل يفتى فيما لا علم له به . أم أنه شاعر قدضلت ملكة التعبير طريقها إليه . أيكون هو شاعر لم يستكمل اداته كهؤلاء المدفونين فى مقبرة القرية التى وقف بها الشاعر الانجليزى جراى . ليقول « كم من ملتن (أى كم من شاعر مثل ملتن) قد دفن فى ثراها لا يختلف عن أكبر الشعراء إلا فى أنه لم يملك ملكة التعبير » .

وهنا سؤال ثانوى طريف نعرض له أيمكن أن توجد الملكة الشعرية منفصلة عن ملكة التعبير . أم أنهما متلازمتان. أما الناقد المعاصر ألدوس هكسلى فإنه يرى فى مقـــدمة كتابه (نصوص وما قبلها) أن ملكة التعبير وملكة الشعر يمكن أن توجدا منفصلتين وهو يضع الشاعر دنتزيو فى صف من ملكوا ملكة التعبير دون الشعر لأن شعره يجلجل كثيراً ولا يقول شيئا . ولكنه يعود

فيتساءل أيمكن أن توجد ملكة الشعر دون ملكة التعبير. فيكاد ينكر هذا. ويقول إن الطبيعة قد أثبتت فى الأغلب الأعم أن الملكتين توجدان معاً .

فإذا أضفنا إلى هذا الرأى الحديث رأى ناقد مثل كروتشى الايطالى الأشهر ، من أن الفن هو تعبير وأن الفن لا يقوم إلا فى التعبير نفسه، رأينا إلى حد بعيد زيف هذه الصورة القديمة التى ترى فى الناقد شاعراً صامتاً فليس يوجد هذا الشاعر الصامت فيما نظن أبداً .

كل ما فى الأمر أن هذا نوع من تصوير الحقيقة التى لا ينكرها أحد من أن الناقد لابد أن يكون مستطيعا إلى حد بعيد (أقوى من غيره من سائر الناس) أن يجوز التجربة الفنية التى مر بها الشاعر على نحو يشبهها فى كثير من حيث العمق والدقة معا، لا ليؤدى الغرض من النقد فهذا ما سنعرض له ، ولكن ليستطيع أن يستعمل أدواته فى الدرس والتحليل فيثمر هذا الاستعمال وينير له حسه الشاعرى بعض ظلمات الغموض فى الطريق .

وكثيرا ما نرى الشاعر ناقداً، ولكن كثيرا ما نرى الشاعر الذى ينفر من النقد .وقد نستطيع أن نقول فى هذا الصدد إن عقلية الشاعر وعقلية الناقد تختلفان فى الواقع من حيث الطريق الذى تأخذه كل منهما للوصول إلى النتائج. تلك عقلية شاملة تأخذ القانون العام ثم تدلل عليه بالخاص. وهذه محللة تجريبية تأخذ الخاص وتلمحه أولا ثم تحاول بإخضاع الكثير من وحداته إلى الدرس أن تخرج بالعام ، أى بالقاعدة . وترون تحليلا جيداً لهذين النوعين من طرق التفكير فى مقدمة كتاب لاسال ابركرمبى الذى ترجمه الدكتور محمد عوض محمد بأصول النقد وطبعته لجنة التأليف والترجمة والنشر ضمن مطبوعاتها، حيث يقارن المؤلف بين عقليتى أرسطو وأفلاطون . أرسطو العالم الحيوانى الذى يدرس جملة من الحيوان فى معمله ليخرج بالقاعدة أو القانون العام. وأفلاطون العالم الرياضى الذى يرى القانون ويحاول أن يطبقه على الوحدات الداخلية فيه . يرى الوحدانية مثلا ويحس حقيقتها ثم يرمز إليها بالرموز الحسابية أو الجبرية لأن الحقيقة العامة مدركة أولا والإشارة إليها تأتى فيما بعد .

ولاشك أن عقلية الشاعر أشبه بعقلية أفلاطون وعقلية الناقد أشبه بعقلية أرسطو . وكما أطاقت الفلسفة النوعين من العقلية، بل إنها لم لا ترق إلا بهما معا ، فكذلك الفن محتاج إلى النوعين من العقلية ولن يرق إلا بهما . عقلية الخالق المبدع وعقلية الدارس الدال على حقيقة الابداع فيما ابتدع . عقلية الذى يرى حقيقة الكون فيحاول أن يرسمها ليدل عليها وعقلية الذى يحلل مفردات هذه الحقيقة فيما قد رسم ليدل على أنها كلها الحقيقة .

وهكذا كما ترون تتعدد المسائل والمشاكل حول موضوع الناقد ونحن ننظر إليه من عل لم ندخل بعد فيما يستعمل من أدوات أو فيما يتخذ لنفسه من طرق فى استعمال هذه الأدوات . ولكن قبل أن ندخل فى موضوع الحكم أو القيم الذى هو الهدف الأبعد والأكبر للنقد، لابد من أن نقف بالمؤلف والنص لأنهما المادة الأولية التى يعمل فيها الناقد فنه ومقاييسه وبعبارة أخرى قبل أن ندخل فى الميزان وماذا يكون وفى عملية الوزن كيف تتم لابد لنا من أن ندرس هذا الذى نريد وزنه . وسنرى حول المؤلف وحول النص وماقد يدور فى أمرهما من مشاكل وما قد يتفرع عن درسهما من آراء فى النقد الحديث . لنحاول ما استطعنا أن نطبق بعض هذا فى نقدنا العربى الحديث حسبما يمكن أن يتمشى من مع ميولنا وطبائعنا وأدبنا .

المـــؤلف

(١)

حول علاقة المؤلف بالنص كتب أكثر ما كتب فى النقد الأوروبى الحديث. فلقد حاول النقاد أن يعرفوا الكثير عن النص الأدبى بواسطة ما يمكن أن يعرفوه عن مؤلفه. وهنا نجد الدرس قد تشعب بهم إلى مناطق مختلفة مما أدى إلى أهم عيب تعاب به مثل هذه الدراسات وهو الخروج بها عن ميدان الأدب إلى ميادين أخرى أهمها ميدان التاريخ ثم ميدان علم النفس وربما ميدان الطب أيضاً. فلقد ولج علم النفس بالذات ميدان النقد الأدبى من هذا الباب ولوجا قوياً جباراً حتى امتدت تأثيراته إلى الناقد نفسه.

وقبل أن ندخل فى تبيان ما تضم هذه الميادين من موضوعات للدرس نريد أن نبين الصلة الهامة بين الميدانين ميدان المؤلف نفسه وميدان ماحوله من مؤثرات لنرى كيف يمكن أن تتداخل، كما تداخلت هذه الميادين، فتختلط فيها الموضوعات اختلاطاً يصعب فى بعض الأحيان أن نتبين معالمه.

فالمؤلف إنسان وهو إنسان غير عادى ودرسه من هذه النواحى مجالات لعلم النفس التى لا ينازعه فيها ميدان آخر. ولكن هذا الإنسان يتفاعل مع بيئته وثقافته ووراثته والنظم التى يخضع لها وظروف التقدم الفكرى الذى يحيط به. فهل الأدب نتيجة لهذا التفاعل؟ فإذا كان، أو ليست دراسة كل هذه المؤثرات أحداثها وأحوالها هامة لمعرفة هذا المؤثر الذى أحدث الوحى الشعرى لدى الشاعر.

وهنا لابد لنا من تخليص الفكرة من شائبة هامة تنير لنا الطريق لو أننا قطعنا فيها برأى أو وصلنا فيها إلى نتيجة. إلى أى مدى يكون فن الفنان

عامة صورة من الحياة من حوله . وبعبارة أخرى نصرح بالسؤال التقليدى القديم إلى أى مدى يعتبر الفن تقليدا للحياة من حوله . ورب معترض يقول لقد فرغنا من هذا الكلام وعرفنا أن الشاعر لا يقلد الحياة من حوله، وإلا لكانت الحياة أجمل من الفن، والواقع أننا نرى الفن أجمل من الحياة بل إننا نرى كما يرى بعض المحدثين ، مبالغا ، أن الحياة هى التى تقلد الفن لا الفن الحياة .

والواقع أننا لم نفرغ من شىء فى هذا . فمازالت فكرة المحاكاة أى التقليد ، التى كانت أول ما أثير من فكر حول ماهية الفن. إلى اليوم مجالا للأخذ والرد . وإن كنا قد فرغنا من أن الشاعر لا يقلد الحياة كما هى فإننا لم نفرغ بعد من تحديد هذا الذى يصوره الشاعر من حيث علاقته بما حوله من الحياة . وليس يحل الاشكال أن نقول إن الشاعر يصور الحياة زائد نفسه أى يصور تفاعله بالحياة. فالذى يعنينا ليس تسمية الأشياء بقدر ما يعنينا تبين معانيها .

ماذا نقصد بزائد نفسه وماذا نعنى بالتفاعل ؟ ماهو وكيف يتم وإلى أى حد يعتمد الفنان ساعة يتصدى لإخراج الفن على الأصل الذى أوحى ليخرج لنا الموحى به . وأخيرا ألا نستطيع أن نتساءل بحق وما الحياة فنزيد المسألة تعقيداً. ولكننا لاشك نكون نسأل سؤالا جوهريا على حله تتوقف نتائج كثيرة .هل الحياة محسوسات من حولنا؟ هل هى مدركات لما حولنا بكل ماتترابط به وتتنافر فيه؟ هل هى مجموعة صور لمثل عليا للحقائق أو للحقيقة التى توجد فى أعلى عليين ولكنها صور ناقصة من بعض النواحى تامة من بعضها الآخر ولا يمكن أن تكون تامة من كل النواحى فتطابق الحقيقة العليا كما كان يقول أفلاطون .

الواقع أن مشكلة المحاكاة التى لخص بها القدامى عملية الشعر أو الفن مازالت قائمة إلى اليوم بالرغم من تقدم العلوم بل بالرغم من تصدى علم النفس لكثير من العناصر المشتركة فيها بالدرس والبحث. وأكبر الظن أنها ستظل كذلك دون

حل لأن أهم عناصرها يتعلق بمناطق لم تدرس بعد فى طبيعة الإنسان الدرس الذى يمكن من القطع برأى فيها ولقد تعرضنا فى كتابنا المحاكاة إلى ما قاد إليه البحث فى هذه المسألة وتركنا الموضوع كما تركه الباحثون من قبلنا مفتوحاً حتى يعيننا العلم بما لابد منه للوصول إلى نتائج واضحة.

ولنترك موضوع المحاكاة ولننتقل إلى ماهو لاصق بها من موضوعات، إلى موضوع الوحى أو الإلهام فنرى أن الشاعر كما هو شائع يستمد الوحى من الحياة من حوله. وهذه الحياة كما أسلفنا أحداث وأحوال. والشاعر يحاول من هذا الذى حوله سواء أكان قليلا أو غامضا أو مبعثرا أن يصور ماقد وصلت إلية حال التفاعل عنده بكل مافيها من صور وأفكار وإحساسات غامضة جداً فى كثير من الأحيان. ولكنه بالرغم من غموضها يريد أن يوصلها إلى الناس، بل قد يريد مجرد أن يعبر عنها بصرف النظر عن وجود متلقين لفنه أو عدم وجودهم . .

والحياة كما قلنا لايمكن إلا أن نتمثلها أحوالا وأحداثا. فلنبدأ بالأحداث لسهولة التعرض لها. ماذا يمكن أن تعيين على فهم الوحى عند الفنان أو درسة ثم الحكم عليه.

أول هذه الأحداث وأهمها أحداث حياة الشاعر الخاصة وأصدق الوثائق لهذه الحياة الخاصة هى الشعر الذى كتبه الشاعر أولا (نعم أولا) لصدقه فى الدلالة، مهما وصل إليه من الغموض. ثم ماقد كتب الشاعر عن نفسه أو كتبه عنه معاصروه، تاريخ حياته كما ألفه هو أو من عاصره أو أقرب الناس إلى من عاصره.

ومادام هذا المستند متوفر لدينا إلى حد بعيد فى الشعراء المحدثين على الأقل. فإن الوهم الأول الذى يتبادر إلى ذهننا هو أننا قد وصلنا هنا إلى شىء يمكن أن نضع أيدينا عليه، فنبدأ الدراسة على أساس واضح. هذه هى أحداث الشاعر كما حدثت له مصورة بقلمه إمعانا فى تقريب الأشياء. وإزالة الصعوبات من الطريق. فلنتأملها فإن فيها ردوداً كثيرة على أسئلة يسائلها الناقد نفسه فى كثير من اللهفة على الرد.

(٢)

ماهى هذه الأحداث؟إنها أولا لاتكون بهذا الوضوح الذى نؤمله فيها . فما زال الكتاب، وخاصة كتاب الشرق عندنا، يتحرجون من ذكر كثير مما لا بد من ذكره لنفهم عنهم أنفسهم . خذوا مثلا كتابات كتابنا المصريين عن أنفسهم. الأيام لطه حسين وحياتى لأحمد أمين . ألا ترون معى فيها كثيرا جدا من التجاوز عن الأهم إلى ذكر ماليس هاما أبداً فى فهم أدب الأديبين . وانظر إلى سائر الكتاب كيف يغمضون أو يستحيون مما لا يستحيي منه ؛ ولكنه مجرد التحفظ الشرقى الذى يملى عليهم تصرفات معينة. فترى العقاد مثلا فى سارته يقص عن نفسه ولا يصرح بأنه يقص عن نفسه شيئا. وترى المازنى وهيكلا فى إبراهيم الكاتب وفى زينب وحتى فكرى أباظه فى الضاحك الباكى وغيرهم كثيرون لا يصرحون بشىء مما يجب أن يصرحوا به . دائماً يستخفون وراء بطل فنى وهمى ليحملوه هو تبعة الظهور أمام الناس ليحكموا له أو عليه. إن مبلغا ما من هذا التحفظ موجود عادة، لأنه طبيعى، فى كتاب الغرب فهم كثيراً ما يرمزون إلى أنفسهم بأبطال قصص، وكثيراً ما يلغزون أو يعدون على الأحداث تعدية فى مذكراتهم الخاصة .

ولندع هذا فلعله أقل شأناً على أهميته من ملاحظة أخرى تحير النقاد ولا تعينهم كما يجب أن تعين على مشاق الدرس . وهى صلة هذه الأحداث الكثيرة التى تمر بالشاعر بما قد انتج فعلا من أدب . وهنا تتبلور المشكلة الكبرى مشكلة مقدرة الشاعر نفسه على أن يدل على هذا المعين بالذات الذى أوحى إليه ماأوحى من شعر .

إن أحداث الحياة فى حد نفسها ليست هى التى توحى. وليست غرابتها أو طرافتها هى التى تعين على خلق موضوعات الشعر وإيجادها ولكن هذا الذى يحدث فى نفس الشاعر منها هو الهام لدى الناقد . إن تاريخ أى فرد عادى ، ولو لم يكن شاعرا ، يمكن أن يكون عنوانا لمؤلف فنى فى تاريخ الحياة .

إن حياة أى فرد عادى كل متماسك قوى لو تصدى لدرسها أى فنان أو مؤرخ واسع القدرة عميق الفهم . فليست حياة الفنان بأحداثها فى الواقع شيئاً هاما بالنسبة لمن يريد أن يدرس آثار الفنان . وإنما ماقد يجاوب به الفنان مع هذا المؤثر هو الذى يعين حقا على فهم الأثر الفنى . وهنا نرى أنفسنا قد وقعنا فى الدائرة المفرغة التى يتجنب الباحثون الوقوع فيها . إن انعكاس المؤثر هو الهام بالنسبة لدارس القصيدة وبالنسبة للناقد . وانعكاس المؤثر لاتوجد له صورة أصدق من القصيدة نفسها . إذن لكى أدرس القصيدة لابد لى من القصيدة نفسها وهذا كلام على ظاهر تفاهته هو الحقيقة إلى حد بعيد .

ولكن أحداث حياة الشاعر مادامت يمكن أن تكون كلامتماسكا، ولعلها لايمكن أن تكون إلا كذلك، فإنه من المفيد حقاً أن أتمثل هذا الكل المتماسك بصورة ما حتى أخرج منه بشىء يمكن أن يفيد فى فهم القصيدة . لذلك ترى كثيرين من الذين يؤرخون حياة الشعراء يحاولون دائما أن يربطوا الأحداث فى حياة الشاعر أو الفنان بوشائج من فنه حتى تتكامل وتبدو على حقيقتها من حيث التمام والكلية. وهـذا مثلا ما فعله ميخائيل نعيمة عندما حاول بشاعريته أن يكتب حياة صديقه جبران خليل جبران .

راجع العقاد فى «ابن الرومى»

إن أحداث حياة الشاعر فى حد نفسها ليست هى الهامة من حيث هى فى النقد الأدبى ولكن هذه الأحداث من حيث أنها مؤثرة فى الإنتاج الأدبى هى ما تهم الناقد. لذلك عندما طغت على تأليفنا فى تاريخ الأدب موجة العلم كما طغت على تأليف الغرب فى هذا الميدان رأينا كتابنا يأخذون حياة الشاعر على أنها قطعة من التاريخ تتصل من بعيد أو مجرد تتصل بما قد أخرج من فن . فشغلوا أنفسهم فى كتابة تراجم الشعراء بالعصر والسنوات والحروب والأحداث كلها صغيرها وكبيرها . بل كلفوا أنفسهم مؤونة التحقيق العلمى الدقيق فى التواريخ مثلما يكلفون أنفسهم عن حق نسبة النص إلى صاحبه ؛

وكأنما الاختلاف على عام فى موضوع ميلاد الشاعر يقف على قدم المساواة مع الاختلاف فى نسبة شعر إليه. فى حين أننا لا ندرس الشاعر من حيث إنه إنسان تاريخى بقدر ما ندرسه من حيث إنه منتج للفن الذى بين أيدينا. فتحقيق النصوص وتحقيق نسبتها إلى الشاعر بكل الوسائل العلمية مفيد أية فائدة للناقد بينما تحقيق التواريخ مفيد كل الفائدة للمؤرخ وقد لا يفيد الناقد بشىء على الإطلاق فى أكثر الأحيان لأن مدار الخلاف فيه تافه فيما هو بصدد درسه.

ولكن التيار الحديث فى التأليف عن حياة الشعراء قد أخذ يتمثل عندنا فى التأليف فى التاريخ الأدبى. وكما كان طه حسين هو أول من أدخل النوع الأول من تأليف التاريخ فى حياة الشعراء بأسلوب المؤرخين لا النقاد فكذلك كان هو نفسه أول من أدخل هذا النوع الثانى تأليف تاريخ حياة الشعراء من خلل شعرهم أولا وقبل كل شى. ويمثل النوع الاول رسالته عن أبى العلاء ويمثل النوع الثانى كتابه مع المتنبى.

وإلى جانب مايكتبه الشاعر عن نفسه من مؤلفات فنية، هناك ما يكتبه عن نفسه من مجرد مذكرات، لايراد بها صورة فنية، أو خطابات خاصة أومراسلات. وكل هذه تلقى أضواءاً ولاشك على الوحى وما قد أخرج عليه من صورة. ولكن قيمتها يجب أن تظل قيمة المستندات التاريخية فحسب التى يمكن أن تدل على ما قد يدل عليه ماحول الشاعر عن نفسه. فالشعر كما نعلم ينبع من نفس الشاعر أكثر مما حوله، وإلا كان الناس جميعا شعراء إذا كان ما حولهم هو الشعر. وسنعرض إلى هذا بعد أن نلم ببعض النظريات فى هذه الدائرة. ولكن لابد لنا من أن نشير إلى أن كثيرا جداً من النقاد يتكلفون فى هذا الصدد تكلفا يؤدى بهم إلى السخف أحيانا. وذلك عندما يريدون أن يفسروا نصا أدبيا فى حدود حادثة معينة من حياة الشاعر خصوصا إذا تعددت نواحى الشاعر كما تعددت فى شاعر انجلترا الأكبر شكسبير. فأى هذه الشخصيات التاريخية وغير التاريخية تنبع كأثر مباشر من أحداث

حياة الشاعر. إن مسرح شكسبير عالم بأسره يفيض بالشخصيات والأحداث التى لعب فيها الواقع من حول الشاعر دوراً ولكنه دور ليس الأول أو الأساس على كل حال.

فمن السخف إذن أن نقول إن شخصية هاملت مثلا هى هذا أو ذاك ممن عرف شكسبير من شخصيات، أو أن هذه الحادثة من رواية مكبث تدل على حادثة كذا من حياة شكسبير لأنه كان يريد أن يفعل غير مافعل أو لأنه كان يبطن غير ما ظهر منه. إن عالم الشاعر فوق عالم الواقع مهما استمد منه من المواد. وخيال الشاعر يخلق عالماً بأسره مهما يكن على غرار عالمنا الواقعى فهو يختلف عنه فى كثير جداً مما لا نستطيع أن نصف بأكثر من قولنا إنه فن لا طبيعة.

(٣)

ولا بد لنا، بدل الاسترسال فى الكلام عن الخيال والوحى لأننا سنعود إليهما فيما بعد، من أن نشير إلى النظريات الهامة التى قامت فى هذه الدائرة التى نحن بصدد دراستها، دائرة الأحداث التى تؤثر فى إنتاج الفن. ولا بد لنا من التعرض لها لأننا نريد أن ننتهى أولا مما هو حول المؤلف لننتقل بعد ذلك إلى المؤلف نفسه. لقد قامت حول علاقة الشاعر بما حوله من أحداث وظروف ثلاث نظريات. اثنتان منها منذ القرن الماضى والأخيرة مازالت حديثة جداً تكاد لصعوبة أسلوب عارضها تغمض فلا تتبين إلا فى الأهم. أما النظرية الأولى فنظرية الناقد الفرنسى المعروف سانت بوف صاحب أحاديث الإثنين التى كان ينقد بها شعراء عصره فى الصحف. وسواء أثبت نقد سانت بوف للزمن أم لم يثبت، أو بعبارة أخرى سواء أثبت ميزانه للزمن أم لم يثبت، فالهام بالنسبة إلينا أنه اعتنق مذهبا مثّل لديه كل الحقيقة فى هذا الصدد. وهو لا شك جزء هام من الحقيقة إلى اليوم.

يرى سانت بوف ان العامل المؤثر الأول فى القصيدة الشعرية هو شخصية الشاعر نفسه، او بعبارة أدق هو أحداث حياة الشاعر الخاصة وما قد تقود إليه هذه الحياة من مزاج ومعتقدات. وهو يرى ان الناس جميعا

يتساوون فى الخير وانهم لا يختلفون إلا فى الشر او الرذيلة. لذلك تتبع سانت بوف أدباء عصره فى حياتهم الخاصة يريد ان يكشف عما يسترون عن الناس من شؤونها لأن هذا فى نظريته هو الأساس الذى يجلى له شخصية الشاعر وبالتالى طبيعة الموحى فى شعره. وقاده هذا التتبع إلى كثير من المشاكل مع الشعراء الذين كرهوا منه هذا التتبع لأحوالهم الخاصة.

وإلى جانب هـذه الحياة الخاصة أو النقص، الذى يختلف فيه الإنسان عن غيره، الذى جعله الناقد سانت بوف مفتاح النقد نراه قد نادى بكثير مما يجب على الناقد أن يتبعه – نادى بيرودالنـاقد أمام الأثر الفنى بحيث لا يتأثر بعواطف خاصة نحو المؤلف. ونادى بالشك فى كل ما يقال عن المؤلف قبل أن يتحقق. ونادى بالعدل والعلم فى سبيل النقد الصحيح. وهو بحكم دراسته الطبية الأولى كان مستعداً لأن يحكم موازين العلم فى يسر على الفن ليخرج من هذه الفوضى فى النقد إلى النظام.

ولعل أطرف ما تمثله مبادىء سانت بوف فى النقد من حيث نظرية الشخصية ماسماه هو بنقطة التحول فى حياة الشاعر. فلقد جعل السبب الذى من أجله بدأ الشاعر يوجه نفسه نحو الفن هو أساس هام جداً فى فهم طبيعته الشعرية. نقطة التحول كما سماها هو فى تاريخ حياة الشاعر، التى عندها ينتهى من الحياة العادية ويبدأ فى حياة الفن، هى التى تجلى أهم خصائص العبقرية عنده فيما بعد. لذلك عنى فيما كان ينقب عنه فى حياة الشعراء بأن يعرف عن نقطة التحول هذه ما أمكنه.

وقبل أن نحكم على نظرية سانت بوف أو نقدرها يجمل بنا أن ننتهى من كل ما يماثلها من نظريات ترى فى الأحداث والأحوال حول الشاعر مفتاح الدراسة لطبيعة الشعر عند الفنان العبقرى لأن التعليق سيكون متشابها إلى حد بعيد فى كل هذه النظريات.

أما النظرية الثانية فهى نظرية هيبوليت تين الناقد بل المؤرخ المعاصر

لسانت بوف الذى نادى بالنظرية المعروفة نظرية الزمان والمكان والجنس. وكانت النظرية مطبقة قبل ذلك لدى المؤرخين الألمان. وطبقها هو نفسه على ما كتب من تاريخ فرنسا، وخاصة فى كتابه الذى لم يكمله عن «أصول فرنسا المعاصرة» حيث أراد أن يرسم فرنسا فى آخر القرن التاسع عشر على أنها النتيجة الطبيعية لفرنسا التى أحدثت الثورة المعروفة. وإلى خصائص الفرنسيين من عصرهم وزمانهم وجنسهم التى تجلت فى الثورة أخذ يرجع عناصر الحياة الفرنسية التى تحيط به وتعاصره.

أما فى الأدب فلقد أخذ هذه النظرية وأراد أن يطبقها تطبيقا علميا دقيقا. وهنا يجب أن ننبه إلى بعض الاعتراضات البديهية التى يعترض بها على نظرية تين، وخاصة من النقاد الإنجليز والأمريكيين الذين لم يطبقوا من النظريات الأوروبية وخاصـــة النظريات الفرنسية إلا النذر اليسير فى نقدهم. وذلك قولهم إن تين يغفل الشخصية التى هى أساس الفن. وإنه إذا كانت عوامل الزمان والمكان والجنس هى المسؤول الأول عن الأدب فلماذا لم يخرج أبناء أمة بعينها فى زمان ما كلهم شعراء. والواقع أنه لا تين ولا سانت بوف كانا من هذه السذاجة فى شىء، فمدار الاختلاف بينهما ليس بهذه البساطة. فالاعتراف بشخصية الأديب والاعتراف بأثر بيئته كلام عرف فى النقد منذ قديم جداً. والقول بأن تين أول من نادى بمؤثر البيئة فى الأدب كلام فارغ لا أكثر ولا أقل وعدم تدقيق فى فهم قول قوم فكروا وعصروا فكرهم لا ليقولوا بديهيات مسلماً بها فى النقد منذ القرون الأولى للتقويم المسيحى بل قبل ذلك. فلونجينوس صاحب رسالة سمو الأسلوب أو روعته قد أشار إلى الاختلاف بين أدب اليونان وأدب الرومان وأرجع أهم أسباب الاختلاف بينهما إلى اختلاف البيئة. بل إنه درس مقومات هاتين البيئتين بما تسمح له به معدات زمانه وكان القرن الأول المسيحى.

وتين وسانت بوف قد قرآ هذه الرسالة دون شك فلقد أذاعها «بوالو» قبل زمانهم إذاعة قوية لفتت إليها الأنظار وأكثرت من حولها الجدال.

ولكن الذى يقرره سانت بوف كهذا الذى يقرره تين ليس هذه البديهات، وإنما هو التحقيق وراء هذه البديهات ومحاولة تبيّن هذا الغموض الذى يحيط بتأثر الشاعر بما حوله. فلا تين أنكر أثر الشخصية ولا سانت بوف أنكر أثر البيئة وإنما الإختلاف بينهما فى أيهما هو العامل الأول فى الإخراج الفنى لما يريد أن يقوله الشاعر.

إن الوحى معترف به أنه موجود من أثر التفاعل. ولكن ما المتحكم فى إخراج الوحى على شكل بعينه لا من حيث الألفاظ والأساليب فحسب، وإنما من حيث الأفكار والصور والترتيب والنظام وربما التحويرات المختلفة لكل هذا. والذى يقوله تين ليس أن البيئة من عصر ومكان وجنس تؤثر فى الأدب ولكنه يقول إنها تتبلور فى الأديب باعتباره أداة أكثر حساسية من الأدوات الأخرى وتخرج من خلاله فى صورة معينة من الأدب فيكون دور الأديب أنه أداة حساسة تستطيع أن ترصد أكثر من غيرها التبلور لهذه الآثار. ولا تنس أن فلسفة تين تعتبر فلسفة تجريبية واقعية ترى أن الحواس هى وسيلة المعرفة الوحيدة. بينما سانت بوف يرى أن هذه الآثار مبعثرة مشتتة والذى يبلورها هو ما يمتاز به الأديب وهذا الذى يمتاز به يعين الشكل الذى تخرج عليه الآثار بمفهوم الشكل العام فلابد إذن من تبين مميزات الأديب كمكيف أو مترجم لما حوله.

هذا مدار الخلاف وهو كما ترون دقيق لم يستطع بعد أن يقول فيه ناقد الكلمة الأخيرة لغموض الميدان الذى يجول فيه كل من الناقدين صاحبى النظريتين.

إن نظرية الزمان والمكان والجنس إذن ليست بهذه البداهة التى تبدو بها لأول وهلة. إنها تعبير عن حقيقة أعمق وأدق مما نظن. حقيقة ترجيح أو على الأصح تحديد منطقة الاختصاص والمسئولية فى خروج الفن على صورة بعينها. ومن هنا كانت أهمية النظريتين فى عالم النقد لأنهما تحاولان القول الفصل فى تحديد دائرة المؤثرات فى صورة الفن لا فى الفنان وإن كانت تفهم ضمنا بالطبع أنها فى الفنان أيضاً ولكن فى المرحلة الأولى من الإخراج.

أما النظرية الأخيرة التى لا تخلو من بعض الحقيقة والتى تدور بالطبع حول ما يجب أن يدور حوله النقد وهو النص، ولكن من حيث علاقة الشاعر به، فهى نظرية الناقد المعاصر جوردان فى كتابه مقالات فى النقد الذى صدر منذ حوالى ثلاثة أعوام والذى يكمل فيه نظرياته فى «موضوع الاستطيقا» عنوان كتابه السابق. يقول جوردان الأثر الأول لا يمكن أن يفهم أو أن يقدر فى ظل الفردية فردية المؤلف أو فردية الأثر وإنما هو فرد دال على علاقته بكل ما هو من نوعه وبكل ما ينتمى إليه نوعه من نظام. فالقصيدة شىء واحد ولكنه شىء لا يفهم إلا فى ظل الأدب كله بل فى ظل النظام الثقافى كله لعصر من العصور. إن حياة الإنسان لا تسير بما يدفعها به الفرد ولا الجماعة ولكنها تسير وخاصة فى عالم الفكر نحو ما تدفعها به النظم المختلفة وما قد وصلت إليه من حال فى زمان بعينه.

فالنظام الدينى والنظام الاقتصادى والنظام الثقافى، والأدب من وحداته، كل هذه النظم تتفاعل وتكون الحياة رغم أنف الأفراد بل رغم أنف الجماعات أحياناً. انظر إلى موضوع الحرب فالحرب عمل يأباه الفرد وينفر منه، وتسخط عليه الجماعة وتنفر منه، ولكنها تنقاد إليه انقياداً لأن نظم الاقتصاد ونظم السياسة ونظم الإيمان تتفاعل تفاعلا بعينه يؤدى إلى ذلك رغم أنفها.

والشاعر ليس فى الواقع شاعراً لفرديته ولا هو شاعر لما يتأثر به مما حوله من حيث الأحداث عامها وخاصها ولكنه شاعر بما يمكن أن يعبر عنه من خصائص النظام الثقافى الذى يظله وتفاعل هذا النظام بغيره من النظم الخلقية أو الاقتصادية أو السياسية.

إن القصيدة لا يمكن أن تفهم حق الفهم إذا اعتبرت خيال شاعر أو إحساس فنان. إنها أولا وقبل كل شىء جزء من النظام العام نظام الكون الذى يتكون من تفاعل عدة أنظمة أهمها بالنسبة للقصيدة النظام الثقافى الذى تتبعه كوحدة من وحداته.

وعلى ذلك يرى جوردان مثلا أن النظام الشيوعى أو الديمقراطى أو

الرأسمالي يعين على فهم الصور في أدب أمة يسودها هذا النظام بصرف النظر عن الزمان والمكان والجنس بل بصرف النظر عن شخصية الشاعر لأن تفاعل هذا النظام السياسي مع تفاعل النظام الثقافي في أي عصر وأي مكان هو الذي يتحكم في شخصية الفن ووجوده على هذا النحو بالذات .

وقد تتضح لنا بعض الحقيقة في نظرية جوردان إذا نظرنا إلى نظامنا الإسلامي الحنيف وكيف أنه كنظام ديني وسياسي واجتماعي يؤثر فعلا في أدب الذين يستظلون بظله سواء أكتبوا بلغته (فهذا العامل، عامل اللغة، ظاهر القوة بين الأثر في التوحيد والتشابه) أم كتبوا بلغة أخرى كما كتب محمد اقبال مثلا بالإنجليزية أو غيره من الشعراء الفرس المسلمين بالفارسية أو الترك بالتركية وهكذا .

ولا شك أن الحال التي وصلت إليها أوروبا من حيث التقدم الثقافي أو حال النظام الثقافي عقب عصر النهضة في أوروبا، كما يقول جوردان، هو العامل الأساسي الذي أدى إلى أن تتبلور تفاعلات النظم الدينية والسياسية والاقتصادية مع النظام الثقافي. مما أدى إلى الشعور القوي بالفردية. مما أدى بالتالي إلى حركة الأدب الرومانسي الذي ساد إيطاليا وفرنسا وإنجلترا. فعبّر لا عن الأفراد وإنما عن طور من أطوار النظام الثقافي أو الفكري لكل هذه الأمم .

ومهما يكن في نظرية جوردان من غموض فإنها ولا شك تمس موضوع علاقة الشاعر بالنص من زاوية جديدة تختلف في ظاهرها كل الاختلاف . فهي تنكر الفردية لا على المؤلف ولكن على النص الفني ولا تعده قابلا للفهم وبالتالي للدرس والحكم عليه إلا في ظل مجموعة من وحداته تؤلف ما يسميه بالنظام الثقافي . والسر في وجوده على هذا النحو هو حال التفاعل بين النظام الثقافي أو الفكري وبين النظم الأخرى في زمان ما وما قد وصلت إليه من رقي أو انحطاط .

(٤)

يقول فلوبير الكاتب الفرنسى المعروف « إن النقاد أيام لاهارب كانوا لغويين أو نحاة وأيام سانت بوف وتين نراهم مؤرخين فمتى يكونون فنانين ، فنانين بالمعنى الصحيح ولاشىء غير فنانين ، دلنى أيها القارىء على ناقد يهتم بالأثر الأدبى نفسه اهتماماً عميقاً »[1].

وليست صيحة فلوبير تلك إلا صدى الشكوى من هذه النظريات الاجتماعية والنفسية والتاريخيــــة حول النقد عند أكثر النقاد وخاصة فى العصر الحديث . فالمعروف أن النظريات التاريخية التى شاعت فى فرنسا إبان القرن التاسع عشر نتيجة محاولة تطويع النقد لنظم العلم لم تلق صدى قويا لا فى انجلترا ولا فى أمريكا . بل إنها حتى فى فرنسا نراها إبان ذيوعها تهاجم من المعاصرين لمن نادوا بها . وان يكن الذين هاجموها أول الأمر هم المؤلفون لا النقاد . فإنه سرعان ماسرت عدوى المقاومة إلى النقاد أنفسهم . كل منهم يحاول أن يرد النقد إلى ميدان الفن فيقول ما ضرّ لو ظل النقد كما يجب أن يظل حراً طلقاً لاتقيده قيود . ولقد أخذت صيحة النقاد تتعالى حتى وصلت فى عصرنا الحديث إلى السخرية من هذا النقد الذى يدور حول الفن ولايدخل فيه كما يجب أن يدخل .

هذا « فانتيجم » أستاذ الأدب المقارن والنقد فى السربون وهو معاصر يقول فى كتابه « مناحى تاريخ الأدب » . ان مثل هذا النقد يشبه مايمكن أن يكتبه ناقد مسرحية إذا ما دخل المسرح ليتتبع حركات النظارة فى « أعلى التياترو » (حيث الجمهور الصاخب مزدحم فى أرخص المقاعد) بدل أن يتتبع حركات المسرحية على المسرح نفسه .

وليس يخفى مافى هذا التشبيه من سخرية فحركات هؤلاء النظارة هى ولاشك من وحى المسرحية ولكنها حركات متلق الفن فى صورة فجة غير دقيقة وهى

(١) نقل النص عن كتاب ركاردو الفن الأدبى سنة ١٨٩٦ .

على أية حال بعيدة جداً عن أن تكون وسيلة لفهم المسرحية فهما دقيقاً عميقاً .

ويقول نفس الكاتب فى نفس الكتاب (ص ٥١) « إن الآثار الأدبية ليست إلا دلالات على نفسها ولا تعبر عن شىء فى الواقع إلا عن نفسها »

وكان من الطبيعى وقد هاجم الفرنسيون أنفسهم نظرية إخوانهم النقاد، بالرغم من ذيوع الصيت والاعتراف لهم بالمنزلة، أن يهاجم غير الفرنسيين هذه النظريات مهاجمة كلها مستقاة من نفس هذا الروح الذى يريد أبدا أن يعيد نقد الفن إلى دائرة الفن .

هذا سبنجارن فى كتابه النقد الجديد يعلق على نظرية الزمان والمكان والجنس بقوله إن دراسة هذه النواحى من الأثر الأدبى هى معاملة النص الفنى على أنه مستند تاريخى أواجتماعى؛ والنتيجة بالتالى لاتكون إلا دراسة فى تاريخ الثقافة أو المدنية دون أن يكون للأدب بل لتاريخ الأدب بالذات المكان الأول .

ولا بد لنا هنا من ملاحظة خطيرة ،وهى أن الأثر الأدبى ليس فى طبيعته ما يمكنه من هذه الدلالة المباشرة على أى شىء من تاريخ أو اجتماع أو سياسة بل من علم نفس أيضاً .وإنما هو بحكم فنيته التى هى هدفه الأول يدل (إن دل) على مثل هذه المعلومات بطريق ملتوغير مباشر؛وهو فى كثير من الأحيان غامض لشموله وإنسانيته العامة . وقديما فرق أرسطو منذ أربع وعشرين قرناً بين التاريخ والفن،وبيّن الاختلاف الجوهرى بين ميدانيهما. إن التاريخ يعنى بالواقع وهو مقيد به ، ولكن الفن أكثر فلسفة من التاريخ، فهو يعنى بالإنسانية بالعام بالشامل من خلل هذه المفردات من أحداث التاريخ. إن الفنان يرى فى الحادث التاريخى الحقيقة الإنسانية كلها وهو يخضع هذا الواقع كما نعرف ليدل على ما قد فهم هو من هذه الحقيقة لا فى حال نفسية بعينها ولكن فى ظل أحوال كثيرة أيضا .

وهكذا تهاجم كل هذه المعلومات التى يمكن أن تأتينا من حول المؤلف لتدلنا على خصائص صورة النص مهاجمة عنيفة نتيجة أنها استغلت استغلالا أعنف انحرف بالنقد. والواقع الذى لا يختلف فيه أحد من هؤلاء المهاجمين هو أن قدراً من المعلومات عن أحداث الشاعر العامة أو الخاصة وقدراً من معرفة الأحوال العامة والخاصة فى حياة الشاعر لا بد منه أو هو يعين على كل حال على تفهم الأثر الأدبى عوناً ما ولكنه لا يمكن أن يكون الأساس فى الدرس والحكم بأى حال.

أما نحن فى العربية فإننا لم نقرأ هذه النظريات الحديثة فى أصولها. فلم نقرأ بالتالى هذا النقد الأحدث لها وعلى ذلك ما زلنا لا نرى لأنفسنا طريقاً بين هذا الخضم الصاخب من النقاش. والذى لا شك فيه أن نقد شعرنا العربى كان يغنى غناء كثيراً لو أنه استق من بعض هذه الأبحاث معلومات يمكن أن تنير السبيل إلى نظرية عربية تمليها علينا ظروف الأدب العربى الخاصة التى ينفرد بها، من أنه مثلا يستظل فى كل البلاد نظاماً متشابها هو نظام الإسلام وما يمكن لهذا النظام العام الشامل أن يسبغ من خصائص مشتركة بين آداب الأمم التى تكتب بهذه اللغة. بل إن دراسة تطورات الأسلوب الأدبى ونتيجة تطورات الاحوال والظروف فى أدبنا كانت تغنى كثيرا لو أننا عكفنا على الدراسة الجدية بدل أن نردد من بعيد أصداء هذه المعركة ويا ليتنا نرددها فى عمق أو تدقيق.

(٥)

ولا بد لنا بعد هذا أن نولى وجوهنا قبلة أخرى فنزور عن الأحداث لنستقبل المؤلف نفسه بعد أن يحدث التفاعل بينه وبين ما حوله لنتعرف شيئاً عن ميادين البحث فى هذه المنطقة من مناطق النقد الأدبى.

إن المؤلف إنسان كسائر الناس ولكنه ينفرد عنهم بأنه عبقرى. فهو من حيث أنه إنسان يخضع إلى كل ما قد وصل إليه علم النفس والطب

والطبيعة من دراسات تبين لنا حقائق هذا الإنسان . «هذا المجهول» كما أسماه الطبيب ألكسيس كارل فى كتابه الذى ترجم إلى العربية «الإنسان ذلك المجهول» الذى راج منذ عشرين عاماً رواجاً عظيما لأنه يحاول أن يبين لنا مدى هذا التقدم العظيم الذى يظن العلم أنه قد وصل إليه فى كل شىء بالرغم من أنه لم يصل إلا إلى الأقل فى أهم شىء وهو دراسة الإنسان .

ومنذ ذاك ومعامل علم النفس والطب والطبيعة تدرس وتدرس وتضيف وتضيف ويحاول النقد أن يفيد من كل هذا . بل إن كثيراً جداً من حقائق هذه العلوم يأخذها النقد لينضج الكثير من معتقداته ومن معلوماته الفجة عن الطبيعة الإنسانية . لقد اشترط أفلاطون فى الجمهورية أن يكون الناقد عارفا بالطبيعة الإنسانية فماذا كان ياترى يقول لو أنه عرف أن هذا الذى توصل إليه الإنسان فى معرفة نفسه مازال على ضخامته درجة أولى من سلم شامخ صاعد نحو المعرفة الحقة .

والذى يعنى النقد من هذه المعرفة هو محاولته أن يتبين كيف تتم العملية الفنية وأى المراحل تجتاز . وهذا بالطبع للاهتمام الأسمى دائمـــاً ليفسر بعلمه هذا الصورة التى خرج عليها الأثر الفنى . ويمثل لنا فى العربيـة صورة من صور هذه الدراسة كتاب الزميل مصطفى سويف «الأسس النفسية للإبداع الفنى» . ولكن هذه الدراسة كما تبدو من كتاب الزميل مازالت إلى حد كبير بعيدة عن الميدان الفنى بحكم بعد الصلة بين المشتغلين بعلم النفس والمشتغلين بالفن . بل لعل رفض المشتغلين بالفن أن يعترفوا بإمكان دراسة هذه الناحية من نواحى الإنسان هى الحقيقة التى مازالت تقف عقبة فى سبيل الوصول إلى غير البديهيات فى هذه الدراسة .

والمتفق عليه أن عملية الابداع الفنى تدرس من جملة نواح . أولى هذه النواحى دراسة الفرق بين الموحى الأول أو الأثر الأول الذى أتاح للفنان فكرته الأولية الخام وبين الصورة التى خرجت عليها هذه الفكرة .

وهنا نقع مرة أخرى فى هذه الدائرة الهامة من دوائر دراسة الفن وهى دراسة العلاقة بين الواقع والفن أو نظرية المحاكاة . ولقد سبق أن أشرنا إلى هذا وبينا الصعاب التى تكتنف دراسة هذه المشكلة الأولى .

أما الناحية الثانية فهى دراسة متواضعة لعلم النفس فيها ميدان واسع . وهى محاولة تبين هذا الأثر الأول أو الشرارة الأولى من الوحى . ماذا هى ؟ وهنا تكتنفنا الصعاب من جديد . فالشاعر نفسه مصدرنا الأول فى هذا البحث لايكاد يعيننا إلا فى الأقل . فهو قد يذكر الحادث الذى أثاره وقد لايتذكره . وهو قد يتأثر من شىء رآه مراراً أعواما عديدة ولكنه فجأة ودون أسباب معلومة يرى فى هذا العادى شيئا غير عادى يحاول أن يتبينه وأن يبين عنه . ولكن الأهم من هذا أيضا أن الشاعر كثيرا مايعجز عن أن يقول مايريد قوله فإذا ما أخرجه من فن لايعبر فى عرفه هو عما يريد .

ولقد ألفت الآنسة هاردنج منذ بضعة أعوام كتابا أسمته « تشريح الوحى » حرصت فيه على أن تجمع أكبر عدد ممكن من أقوال عباقرة الفن معاصرين وغير معاصرين فى كيفية تلقيهم للوحى الأول . فخرجت من ذلك بنتائج طريفة للغاية ، منها ما يهمنا وهو أن العباقرة مثل غير العباقرة ، أى مثل الذين يعتبرون فى المراتب الدنيا فنياً ، سواء فى تعبيرهم عن تلقيهم الأول للوحى . ممـا يؤيد فكرة أن الوحى وحده ليس هو المسؤول عن عبقرية الفنان . كذلك خرجت الآنسة هاردنج بأن أحوال الوحى مهما اختلفت عند الفنانين شعراء وموسيقيين وغيرهم فإنها لابد أن تجتاز ساعة يندمج فيها الفنان كل الاندماج فيما حوله بحيث يشل إحساسه بالمحسوسات. وكذلك خرجت لنا بملاحظة ظريفة وهى أن كثيرين من عباقرة الفن لاينجلى الوحى لديهم إلاوهم يمارسون عملية التعبير أى أثناءها . يندفعون أول الأمر بشعور غامض غير كامل ثم تكمل التجربة الفنية على الورق أو أثناء التأليف. كما كانت تكمل عند الموسيقى الأشهر تشايكوفسكى بعد نوبة تشبه نوبة الجنون ثم يندفع إلى التأليف فيتدفق ، وهو يقول مامعناه إن نوبة الوحى قاسية

على الأعصاب بحيث أنها لو استمرت طويلا ما كان يمكن لفنان أن يعيش. فلن تحتمل أعصابه كل هذا الارهاف . لذلك نراها سرعان ماتتوقف ليبدأ التأليف الواعي . ومن هذا الكتاب نخرج بحقيقة أهم لدينا فى النقد وهى أن الفنان يتكلم عن ساعة الوحى وعن الوحى كلاما لا يمكن بحال أن يعين كما كنا نأمل على تفسير حق للنص .قد يعين نوعا ما ولكنه فى الأغلب لا يمدنا بشىء .ذلك أن كثيراً مايكون الفرق بيناً بين ماقصد إليه الشاعر بقصيدته وبين ماقصدت إليه القصيدة نفسها . إن ما قصد إليه الشاعر قد يستق من مذكراته إن كانت يمكن أن تعبر عن شىء واضح ، ولكن ما قصدت إليه القصيدة هو مايكشف عنه التحليل والدرس . إن القصيدة بأجزائها المعينة المرتبة على نحو بعينه تقصد إلى غاية معينة ولا تقصد إلى شىء آخر ، حتى لو ادعى الشاعر نفسه أنها تقصد إليه . ولذلك يقول كازاميان عن حق إن الناقد أدرى بقصد القصيدة من الشاعر . وليست قصة سقراط أثناء محاكمته إلا اعتراف تاريخى قديم بهذه الحقيقة . فلقد قال فى المحكمة إنه ذهب إلى الشعراء يسألهم عما يقصدون بشعرهم فلم يعرف أحد كيف يفسر له شعره بينما عرف الرجل العادى ، رجل الشارع ، كيف يفسر له شعر هؤلاء الشعراء الذين عجزوا عن تفسير أنفسهم .

ولما كان النقد الأدبى يعنى بالقصيدة أولا وقبل كل شىء فإنه لايعنيه مايقول الشاعر أنه قصد إليه إلا بطريق غير مباشر . كأن يحاول أن يرينا الفرق بين ماقصد إليه الشاعر وبين ماخرجت عليه القصيدة .وقد يجد الناقد فى قول الشاعر إنه قصد إلى شىء معينا ماعلى فهم خاصة من خواص التأليف عند هذا الشاعر يمتاز بها عمن سواه ، مما يؤدى إلى لون بعينه من ألوان التعبير عنده ، وكثيراً ماتكون هذه الخاصة التواءاً بالذات أو انحرافا بين الأصل والتعبير عنه .

وهناك لابد لنا من سؤال جوهرى ماالسبب فى هذه الحال؟ هل الشاعر أقل من الفرد العادى ذكاءاً وإدرا كا لحاله حتى لايستطيع أن يعبر عن قصده

وهو العبقرى المتفوق . وهنا لابدلنا من الانتقال إلى الحقيقة الثانية عن هذا الشاعر وهى أنه عبقرى ولأنه عبقرى لايستطيع أن يعبر عن قصده باللغة التى اصطلحنا نحن على التعبير بها . إن الشاعر دائماً أبداً أمام هذا اللغز — كلام اصطلحنا على معناه يراه غير كاف لأداء ماريد أن يؤدى. فإذا الكلام يخرج على نحو آخر لأنه عمد إلى تطويعه فوقفت بعض الحقائق الثابتة تحول دون هذا التطويع كاملا . أو لأنه لم يعمد إلى هذا التطويع وظن أنه قد نال ماريد بما عبر به وإن يكن الأمر فى حقيقته غير ذلك .

ولكن أيعمد الشاعر فعلا إلى التعبير عن ذات نفسه . هذا شاعر كاليوت شاعر إنجلترا الأكبر المعاصر يقول : «إن الشعر ليس انفجاراً للانفعال وإنما هو فرار من الانفعال ، وليس هو تعبير عن الشخصية إنه فرار من الشخصية . ولكن هؤلاء الذين ينفعلون حقا ولهم شخصية حقة هم وحدهم الذين يقدرون ماهى الرغبة فى الفرار من كل هذا .» ومن كلام هذا الشاعر الناقد نرى المشكلة تزداد غموضاً فلا الشاعر يريد أن يعبر عن نفسه ولاهو ينفعل فيتفجر الانفعال عنه . وهذا بالتالى يقودنا إلى مرحلة أخرى من هذا السؤال . أيكون الشاعر واعياً أثناء اداء الفن أم أنه يكون فى حالة لاوعى .

وبعبارة أخرى أيكون الشاعر مجنوناً كما كان ينعته أفلاطون (جنونا غير طبى أو غير مرضى على حد تعبيره) حتى يعفيه إعفاءاً تاما من مسؤولية مايقول ليوقع المسؤولية كلها على الذين يستمعون إليه . أيكون كما كان يتصوره العرب أداة الشيطان شيطان الشعر . أيكون هائماً ضالا كما وصفه القرآن الكريم فلا يتبعه إلا الغاوون . أم أنه كما يراه النقد الحديث مسؤول عن كل مايعمل بل مسؤول مسؤولية أكبر لأنه بحكم فنه يحدث أثراً أقوى فى الجماعة . أنأخذه كما يأخذ الوجوديون المحدثون الإنسان بالمسؤولية والالتزام التام لكل مايصدر عنه أم ننظر إليه على أنه مخلوق سماوى مقدس يوحى إليه من عل كما كان يراه أفلاطون .؟

لقد دخل علم النفس هذا الميدان لينير لنا بعض الحقائق فإذا النتائج التى وصل إليها فى الكلام عن العقل الباطن وأحلام اليقظة وحتى نظريات فرويد فى الجنس والأحلام تتدفق كلها فى هذا الميدان لتقول لنا كلمة العلم لعلها تعين .

ولكننا مازلنا حيث كنا فى الواقع . ألم يقل أفلاطون عن الوحى إنه ليس نتيجة مؤثر من الخارج يأتى النفس فتضطرب له ولكنه جنون إلهى يحرر الشاعر أو النفس من نير التقاليد . وبماذا يختلف هذا الكلام عن قول علم النفس الحديث عند ما يرجع بعض مظاهر الوحى إلى تغلب العقل الباطن على العقل الواعى فتظهر مختزنات من العواطف والأحاسيس كان الشاعر يحجبها أمام المؤثرات الخارجية من عرف أو تقاليد أو مجرد الوهم بأنها غير مستساغة عند الناس .

وهكذا نرى أن الجوهر الأول فى هذه العملية محل دراسة مازالت إلى اليوم يعترف بأنها قاصرة مقصرة . ولعلنا لو رجعنا فى هذا الصدد إلى كلام فقهائنا ومتكلمينا فى الإسلام حول فكرة الوحى الإسلامى الكريم أ كان باللفظ أم كان بالمعنى ، أو فكرة خلق القرآن ، لرأينا صورة من صور التفكير فى العصر الوسيط عن فكرة الوحى والإلهام هى الحلقة المفقودة بين كلام فلاسفة اليونان وبين أبحاث العلوم الحديثة . وأما فى النقد فنرى المشكلة وقد تبلورت إلى أشكال مختلفة . منها مثلا هذا السؤال وهو إلى أى حد يكون التعبير ملازما للصورة الأولى من الوحى . هذا شاعر ككولردج يقول عن قصيدته المعروفة « قبـــلا خان » إن وحيها نزل عليه باللفظ لذلك تركها ستا وخمسين بيتاً فى منتصف الطريق ولم يكملها لأن الوحى انقطع عنه . ومثل هذه الحال عند شعراء الغرب والشرق كثيرة . شاعر يزعم أن القصيد نزلت عليه باللفظ كما هو ، وفى هذه الحال طبعا لا يكون الشاعر مسؤولا أو ملتزما فى الفن أو الإخراج الفنى .

ولكن كثرة الشعراء لاتدعى ذلك حتى ولو عجزت عن تفسير شعرها أو فهمه، لأنها بطبيعة الحال لاتدرى من أمره إلا ناحية الوحى الصرف . إن كثرة الشعراء تعترف بأن العملية الفنيـة فيها حال بل أحوال من اليقظة والتنبه . كل ما فى الأمر أنها تختلط . وهذا هو علم النفس والنقد يتعاونان معا بعد أن تقلص الهدف أو تحدد متواضعا فى مجرد محاولة تبيان ترتيب هذه الأحوال من الوعى واللاوعى فى العملية الإبداعية الفنية .

يقول إليوت عن هذا وهو الشاعر «إن الإبداع الفنى تأمل عميق لطائفة كبيرة من التجارب الحسية التى لاتبدو للرجل العادى الضارب فى الحياة إنها تجارب أصلا . إنها تأمل لا يأتى عمداً ولاهو يشعر به أو يحس. إن التجارب لاتتذكر، ولكنها تتجمع فى جو، ليس هادئا إلا من حيث أنه سلبي أو غير موجود بالنسبة للحادث الذى أوجب الانفعال . وليس هذا هو كل شىء فى تأليف الشعر إرادة وقصد . بل إننا فى الواقع نرى الشاعر الردىء يحس حيث يجب ألا يحس ، أى حيث يجب أن يكون سلبيا ، ويكون سلبيا حيث يجب أن يحس ويشعر».

وكان إليوت يقول هذا ليرد على الشاعر وردز وورث حينما عرف عملية الإبداع بأنها تذكر هادىء لما سبق من تجارب حسية .

أما الأديب الفرنسى المعاصر جيون فى كتابه الإبداع الفنى عند بلزاك فقد خرج لنا بشىء من الترتيب العقلى الفرنسى فى مسألة تتابع فترات الوعى واللاوعى فى العملية الأدبية . يرى عند بلزاك أن الفكرة تمر بثلاثة أطوار قبل أن تخرج فنا . الطور الأول طور الإحساس بها أى ربطها بشىء ما فى الذاكرة . بشىء لايثير الاهتمام ولكنه يفجر شيئا ما فى عقل الفنان. ثم يأتى طور الاستمرار فى التفكير فى قيمة هذه الإيحاءات من العالم الخارجى. ويمتاز هذا الطور بإحساس الغياب والضياع . وأخيراً يأتى الطور الواعى طور إخراج الفن أو عملية الإخراج بالإرادة .

ومهما تكن قيمة هذا الكلام الذى يقوله الشعراء عن أنفسهم ومهما يتقلص الميدان أمام البحث العلمى فالذى لا شك فيه أن مناطق أو مراحل من هذه العملية لا يمكن إلا أن تظل غامضة لأنها لابد أن تعتمد على شىء شاذ عبقرى هو السر فى الفن ، مما لا يمكن أن نصل إلى كنهه لأننا لو وصلنا لكانت النتيجة الطبيعية هى أنه يمكن بعد ذلك أن نصبح كلنا عباقرة فنانين.

ولكن الذى لاشك فيه أن دراسات النفسيين للعبقرية كدراستهم للذكاء وخطوطه البيانية ودراستهم للذاكرة وخطوطها البيانية (التى وصلوا فيها مثلا إلا أن النسيان يسير فى خط بيانى متساوكل المساواة للخط البيانى الذى تسير فيه السخونة فى المادة نحو البرودة . مما جعل كثيرين من علماء الطبيعة يقفون مبهوتين أمام هذه الحقائق الكونية العظيمة التى تكشف عن قوانين متشابهة تحكم الحى وغير الحىّ من مواد الحياة بل تتحكم فى سير الحياة نفسه) ، لا شك أن كل هذه الحقائق لا تعين على النقد الأدبى مباشرة ولكنها تنمى فى الناقد مايجب أن ينمو عنده من معرفة حقة بطبيعة الانسان شذوذاً وطبيعية على السواء فيعرف كيف يمكن أن يحلل هذه التجارب الحسية حق تحليلها وبالتالى يستطيع أن يحكم عليها خير حكم .

وسنرى فيما يلى كيف يمكن أن تتدخل هذه الحقائق فى تفسير بعض مظاهر الخيال وتصفيف أنواعه وبالتالى إلى تحليل مميزاته التى هى من صميم عمل الناقد .

النــــص

— ١ —

مازال النقد الحديث يسير نحو تمجيد النص الأدبى وحصر الجهود حوله حتى أصبح النص شيئاً شبه مقدس فى عالم النقد ، يجب أن يستأثر بكل انتباه الناقد ودراساته كما يجب أن يكون كل شىء لدى الناقد وقرائه على السواء .

وميدان دراسة النص ينقسم إلى قسمين طبيعيين يتلاقيان آخر الأمر لأن منها تخرج الحقيقة الكبرى فى النقد وهى النص نفسه . أما القسم الأول فهو الأداة التى يستعملها الفن الأدبى وخصائصها والثانى الصور أو الأشكال التى خرجت عليها الروائع الأدبية من شعر إلى قصص إلى مسرح وهكذا .

أما الأداة فلقد أخــذ الاهتمام بدراستها يزداد حديثاً زيادة ملحوظة . وساهم فى هذه الدراسة من غير النقاد علماء النفس من ناحية وعلماء اللغة ثم علماء الاجتماع من ناحية أخرى . وأخذت هذه الدراسات تمعن فى التخصيص وحصر آفاق الدرس حتى تصل إلى التعمق العميق الذى يمكن أن يفيد العلم ولا شك وهو يفيد النقد بلا جدال أيضاً لأنه يدور حول حقيقته الأولية .

يعرف اللغويون الكلمة بأنها صوت أو مجموعة أصوات اصطلح على معناها . وقبل أن نمضى فى تفريع الدراسات من هذا التعريف نقف أولا عند كلمة « صوت » فى التعريف وقفة .

ماذا يمكن لهذه الحقيقة أن تفيدنا فى النقد الأدبى . أول شىء هو أنها تفرد هذا الفن بالذات من سائر الفنون التى تتلقى بالعين أى الفنون الشكلية . وقديما قسم أرسطو الفنون حسب الحاسة التى تتلقاها ، وحديثا نجد الدراسات العميقة التى تدور حول اختلاف الحاسة التى تتلقى الفن ومدى ما يمكن أن يضفيه هذا الاختلاف من أضواء على حقيقة الفن . فتلقى الأضواء والخطوط

والألوان يختلف عن تلقى الكلمات أو الأصوات اختلافات جوهرية من حيث الطاقة على تفجير الصور والخيالات كما وكيفا . سواء أكان هذا التلقى لدى الفنان أم لدى الناقد . فحقيقة الفن يجب أن ترى من خلال المصدرين معا مصدر المبدع ومصدر متلقى هذا الإبداع . ونحن نعرف ماذا كان لنظرية لسنج فى النصف الثانى من القرن الثامن عشر من كبير الأثر فى التفرقة بين الفنون على أساس المادة الخام أو الأداة التى يستعملها الفنان فى التعبير . وكيف استطاع لسنج لأول مرة أن يلقى الشعاع الكاشف على هذه الحقيقة الكبرى وهى أن طاقة الفن على التعبير محدودة كيفا وكما بطاقة المادة الخام أو الأداة. وكلنا يذكر كيف وقف هذا الناقد الألمانى أمام صورة الراهب عابد إله النور وقد تحول عن عبادة إلهه الأول إلى عبادة إله البحر. وكيف لما أراد إله النور الانتقام منه سلط على الراهب، بعد أن فقأ عينيه، أفعيتين لتقتلاه وولديه فأخذ يصارعهما . ووقف لسنج أمام التمثال الممثل لهذه الأسطورة وتذكر كلام الشاعر المصور لنفس هذا الموقف الذى رسمه التمثال من تلك الاسطورة. وقارن بين صورة الفن كلاما وبينها حجراً . ثم خرج بالحقائق المعروفة وهى أن الكلمة لأنها صوت لا يمكن أن توجد ككل. لذلك هى تعبر عن الحركة لأن الحركة هى الوجود وعدم الوجود على التوالى. والصوت يوجد ثم لا يوجد ويوجد مرة ثانية ثم لا يوجد وهكذا. مما قد تذكرون مما هو معروف من هذه النظرية .

ولعلنا نذكر أيضاً أن أهم اعتراض وجه إلى هذه النظرية كان الاعتراض الوجيه الذى يمكن رده على كل حال . وهو اعتراض الناقد الأشهر بندتو كروتشى من أن الأدوات التى يوجد لها كيان خارجى كالحجر والألوان لا تعبر عن الوقفة أو جزء من الوقفة كما يزعم لسنج . وإنما هى كالكلمات تعبر عن الحركة كاملة. فالتمثال الواقف أمامنا لا يعدو فعلا ولكنه يعبر عن كل خطوات العدو السابقة واللاحقة بهذا الجزء البسيط الذى اختاره الفنان ـ لطاقته التعبيرية ـ من الوقفة . فالتمثال لا يعدو فى الواقع ولكنه

يعدو فى خيالنا كما يعدو الراهب فى الشعر فى خيالنا لأن الكلمات لا تعدو هى الأخرى فى الواقع وإنما العدو بواسطتها يتمثل خيالا .

واعتراض كروتشى، على جليل ماينبهنا إليه من أن العبرة فى الفن بالإيحاء، بما يوحى لا بما يوجد منه من صوره المادية ، لا يمكن أن يكون هادماً لنظرية لسنج لأنه معترف كما يعترف لسنج أن المثال أو الرسام مقيد باختيار جزء أو جزىء من الحركة للتعبير عنها كلها . بينما الشاعر له الحق فى أن يستعمل كل خطوات الحركة لتصويرها كما تحدث بالفعل .

والأهم من كل هذا أن دراسة الأداة بل دراسة اختلاف الأثر الفنى لدى الناقد والمؤثر الفنى لدى الفنان قد أخذت منذ لسنج ونظريته تسير قدماً نحو التقدم والتخصص وحصر الآفاق فى سبيل الوصول إلى الحقائق العلمية أو شبه العلمية . وهنا استعان النقد كثيراً بعلم النفس . فالمسألة مسألة اختلاف الأثر واختلاف القدرة على الإيحاء بالأثر ثم اختلاف الحواس وما يمكن أن تختلف فيه من طريقة الإيحاء وعمق الوحى أو دقته والقدرة على تحليله أو عدمها .

وجاء الفن الأصيل الأسمى ، فن الموسيقى ، ليلتقى بدراساته فى النغم والأثر الذى يحدثه النغم بألوان شتى من الأضواء فى هذا الموضوع . إن الموسيقى ، أصفى صور الفن بلا منازع ، قد أخذت تدرس من حيث علاقاتها بسائر الفنون وإظهار ما لأداتها ، التى لا يمكن أن تستعمل إلا فى الفن ، من القدرة الكبرى على الإيحاء بالفن خالصاً من كل شائبة . إن متلق الفن فى الموسيقى لا يجد من طبيعة النغم ما يمكن أن يجعله ينصرف عن التأثر إلى التحليل أو الدرس أو المقارنة . وإنما الموسيقى تسير بنا حيث شاءت هى ولا تدعنا نهيم فى أثناء تلقيها حيث لا يريدنا الفن أن نهيم . إن أداتها أصفى أدوات الفن لأنها لا تحمل ظلالا من استعمالات أخرى اللهم إلا إثارة بعض الانفعال التلقائى الموقوت

كالخوف أو التنبه لدى سماع بعض الأصوات التى كثيرا ما تكون مفردة غير مركبة كما هى فى الموسيقى .

ولكن أداة الأدب الكلمة ـ الصوت توجد فى استعمالات أخرى غير الفن . بل إنها تنفرد دون سائر أدوات الفنون الأخرى بأنها توجد فى فى غير الفن على حال من الارتباط مشابهة مشابهة واضحة لما توجد عليه فى الفن . فاللون يوجد فى أحوال مختلفة خارج عالم الفن ولكنه لا يوجد بظلاله وأضوائه وأبعاده كما يوجد فى الفن وكذلك الحجر . ولكن الكلمة ـ الصوت توجد ـ دون الصوت فى الموسيقى ـ بنفس التتابع الذى توجد به فى حال الفن لتؤدى أغراضا أخرى غير الفن . حتى من حيث المعنى كما سنرى توجد بارتباطات متشابهة لما توجد عليه فى المعنى خارج الفن . وهذا ما يجعل الكلام عن أداة الفن الأدبى أكثر مشاكل ومداخل من الكلام عن الأدوات الأخرى .

والنقد الأدبى مملوء كلاما علميا وغير على حول أداة الأدب . فبين الكلام الذى يروى عن المثل الصينى الذى يقول الشعر صورة كلامية منظومة ، إلى الكلام العلمى المحض الذى يبحث فى اختلاف الإيحاءات بين اللون والصوت نجد مراتب كثيرة من الكلام فى النقد الأدبى ليس هنا مجال عرضها .

ـ ٢ ـ

والكلمة من حيث أنها صوت لا توجد بطبيعة الحال فى الفن الأدبى مفردة وإنما هى توجد فى مجموعات تكبر وتكبر حتى تصل إلى القصيدة الكاملة أو القصة الطويلة . وهذا التتابع ولا شك يوجد نوعا من الموسيقى فى الشعر خاصة كان ميدانا للدرس المتعمق المثمر . فلقد بحثت مسألة الموسيقى وهل هناك كلمات موسيقية تليق بالشعر وغير موسيقية لا تليق به . وتعدى

البحث بطبيعة الحال الحقائق الأولية من أن بعض الأصوات مجتمعاً على طول أو قصر تنفر منه الأذن وبعضها لا تنفر منه .

ودرست موسيقى الشعر من حيث اختلاف الأوزان ، ومن حيث الإيقاع الداخلى ، ومن حيث ميل بعض الشعراء إلى ألوان بالذات منها دون غيرها ، ومن حيث ملائمة بعض الموضوعات لألوان من الموسيقى الشعرية أو الأوزان دون غيرها . وغنى النقد الأوروبى بمثل هذه الدراسات وتخصص إلى حد أننا نجد الكتب المؤلفة فى موسيقى الشعر لدى شاعر بعينه ، بل إلى ميل شاعر بعينه إلى أنواع من إمالات القافية فى شعره . وكنا خليقين أن نفيد من هذه الدراسات فى شعرنا العربى أى فائدة ، إذا لم نغفل عن بعض الحقائق الأولية التى يختص بها الوزن العربى دون الأوزان الغربية . فالمعروف أن وحدة ميزان الشعر العربى هى الحرف الواحد ساكنا كان أم متحركا ، بينما وحدة الوزن الغربى هى المقطع مشدداً أو لينا . وهذا الاختلاف يمكن أن تتلاقى عنده الحقائق الكبرى فى موسيقى الشعر . لأن آخر كل مقطع من مقاطع الكلمة فى الشعر الغربى ساكن ولا شك ، وان كان يوجد على نحو أو نظام يختلف بالطبع عما يوجد عليه فى الشعر العربى . ولقد ألف زميلنا الدكتور إبراهيم أنيس كتابا فى موسيقى الشعر العربى يصلح نواة لنماء هذه الدراسات فى الشعر العربى فلقد بين فيه الكثير من الحقائق حول الدوائر العروضية وحول الأوزان المقطعة وغير ذلك من الموضوعات الأساسية فى دراسة الشعر .

أما الناقد فإن اهتمامه الأول فى هذا الموضوع هو محاولة درس الأثر الفنى الذى يحدث من موسيقى الشعر ومدى اختلافه مثلا عن الأثر الفنى الذى يحدث من الموسيقى الصرفة أو الكلام الذى لم تراع فيه إلى حد بعيد موسيقيته . وهنا نكون قد وصلنا إلى أهم مشكلة فى موضوع الأداة من حيث أنها صوت له دلالة . فما دخل هذه الدلالة فى الإيحاء الموسيقى للكلمة مفردة

أو مركبة مع غيرها . وهنا تدخل النقاد بتجاربهم التي تشبه تجارب علماء النفس فأخذ بعضهم مثلا مجموعة من الطلاب راعى إلى حد بعيد تجانس ثقافتهم (وهذا ميسور جداً فى الغرب) وألقى عليهم قصيدة بلغة لا يفهمونها ليرى إلى أي مدى يمكن أن توحي موسيقى الشعر وحدها بالتأثر الفني . وهنا احترز ، كما يجب أن يحترز أبداً ، فأخرج عامل جمال صوت الملقي حتى لا يكون هو صاحب الأثر . فالذي لاشك فيه أن عامل جمال الصوت الذي يجعل للغناء كل القيمة فى تأثيره يجب ألا يختلط هنا بعامل مجرد الجرس. لأن الشعر وحده يختلف فى أثره عن الشعر المنشد أو المغنى . وما الإبداع فى الإلقاء إلا درجة من درجات الغناء . والذي لاشك فيه أننا نطرب إلى أبعد درجات الطرب من سماع صوت مغن لا نفهم معنى كلمات غنائه. بل المشاهد أننا كثيرا ما نغفل عن معاني الكلمات فى الغناء، وهذا هو السبب الذي من أجله نجد شعر الأغاني والأناشيد تنحط فيه عادة درجات القيمة الأدبية، عن القصائد التي لم تؤلف للغناء .

وخرج بعض النقاد من هذه التجربة إلى حقيقة هامة وهي أن درجة من درجات التأثر ، أو درجة من درجات إطلاق الخيال فى ميادين المعنى الذي يقال فيه الشعر يتوصل إليها بتتابع جرس الكلم مجرداً عن معناه . وإليوت فى نقده يسمى هذا الأثر بالخيال الصوتي ويحاول أن يوجد له مقاما فى النقد الحديث لم يكن معترفا له به من قبل .

(٣)

والمشكلة الثانية فى موضوع جرس الكلمة هو البحث فى علاقة الجرس بالمعنى. والملاحظ بالطبع أن الكلمات تختلف اختلافا بينا فى مسألة الملاءمة بين معانيها وجرسها . فهناك طائفة من الكلمات هي محاولة تقليد الصوت فى معناها مثل فأفأة الحديث وخرير الماء وصهيل الخيل وماشابه ذلك . ولكن الكثرة المطلقة من الكلمات قد فقدت هذه العلاقة البدائية الأولى من الربط بين

جرسها ومعناها . أو هى قد وجدت دون هذه العلاقة أصلا . ولكننا لا نتلق الكلمات فى الأثر الأدبى ونحن جاهلون لمعناها ، وإنما مجرد الجرس يوحى فى الحال بالمعنى والنتيجة الثابتة أننا نتلقاهما معا . فإلى أى حد يكون النفور من الكلمة نفوراً من مجرد جرسها غير مظلل بنفور من معناها ، وإلى أى حد يحدث العكس وهو الراحة لجرسها لمجرد الراحة لمعناها . فكلمات كالجمال والحب قد لا تستمد جمالها من الجرس أصلا وإنما رنينها المستحب نتيجة طبيعية للارتباط الوثيق فى أذهاننا بين جرسها ومعناها .

وهنا تتفرع الدراسات تفرعا كبيراً حول علاقة الجرس بالمعنى. ولكن هذا يقودنا فى الحال إلى الكلام عن الحقيقة الثانية فى تعريف الكلمة وهى أنه اصطلح على معناها . وهنا تأتى أهم الأبواب فى دراسة هذه الأداة . ماذا نعنى باصطلح . الواقع أن الكلمات تختلف فى مدلولاتها باختلاف الأفراد اختلافا ليس تافها فى عالم النقد والأدب. فكلمة قلم مثلا قد تعنى ألوانا مختلفة من الأقلام يرى كل سامع للكلمة صورة منها فى ذهنه حسب تجاربه الخاصة فى مدلول هذا اللفظ . فهو قد يكون قلماً من الرصاص أو الغاب أو الأبنوس أو الذهب ، بل إنه قد لا يكون أداة للكتابة وإنما هو تحفة فنية لمجرد الرؤية فى صورة أو معرض . وهذا فى المعنى الحقيقى فكيف بمدلول الكلمة فى المجاز عندما نقول رب السيف والقلم مثلا . وهكذا نجد مدلول الكلمة الواحدة لا يمكن ضبطه إلا بأن له قاسما مشتركا أعظم فى معناه يكون عند المتلقين للفظ جميعاً واحدا ، ثم نجد الاختلافات التى لا حصر لها . مما يجعلنا نقول إن الكلمة صوت أو أصوات اصطلح على معناها إلى حد ما .

وقبل أن نخوض فى الحقائق البديهية من أن الكلمة كائن حى يكسب بالتبادل والاستعمال ألواناً من الدلالات من البيئات المختلفة والأزمنة المختلفة ، فإن هذا يحدث فى الواقع زمنا بعد الاستعمال الأدبى أو شبه الأدبى ، يجدر بنا أن نقف ، كما وقف نقاد الغرب ، عند هذه المرحلة الصعبة الأولى وهى دراسة هذه الدلالة ماذا هى فى الحقيقة والواقع .

وهنا نفزع إلى بلاغتنا العربية القديمة فنجد فيها الأسس التي بنى عليها كثيرون من دارسي الكلمة كأداة للأدب الأهم من نظرياتهم ودراساتهم. إن الكلمة تدل على معناها، كما يقول البلاغيون العرب أثناء تطويعهم البلاغة للمنطق اليوناني الذي نقلوه، دلالات تنحصر في ثلاثة أنواع . دلالة حقيقية مثل مطابقة إنسان على هذا الجنس من المخلوقات، ودلالة ضمنية كدلالة إنسان على زيد أو محمد من الناس. ودلالة التزامية كدلالتها على حيّ يوجد ويموت؛ لأن الوجود والموت من خصائص الإنسان . وهم يسمون الدلالتين الأولين دلالة لفظية أو حقيقية والدلالة الثالثة عقلية صرفة على اختلاف فيما بينهم . وتجدون هذا المبحث عادة في مقدمتهم لدراسة المجاز أو الاستعارة . فإذا نظرتم إلى تقسيم النقاد الغربيين المحدثون إلى مدلولات الكلمات فستجدون نمطاً آخر من التقسيم ؛ كان يغني ولا شك لو انه عرف هذا النمط العربي المنطق القديم . فهم يقسمون الكلمات من حيث دلالاتها إلى مجموعات مراعين مدى هذه الأنواع من الدلالات المنطقية دون أن يدلوا عليها. فكلمات لها مدلول واقعي ملموس وكلمات لها مدلول وهمي ولكنها تتألف في الواقع من ملموسات وقد تركبت وكلمات لها مدلولات غامضة أو خيالية صرفة على اختلاف في درجات هذا الغموض ككلمات الحب والخير والجمال . والناقد المعاصر أمبسن أوسع من نعرف دراسة لهذه النقطة بالذات من مباحث النقد الأدبي فهو قد أفرد كتابين ضخمين لدراسة الكلمة من حيث الدلالة. وهو يقسم الكلمات من حيث حقيقة المدلول ووهميته أو خياله إلى خمسة أنواع . ولكن الأهم من هذه الدراسات هو التفريع منها إلى درس أحوال الكلمة لا المفردة ولكن المركبة. ذلك أن الكلمة كأداة فن لا توجد منفردة في الأدب وإنما هي توجد إلى جانب غيرها والارتباط بينها وبين ماسبق وما لحق هو الحال الطبيعية لها كأداة فنية .

وليس عبثاً أن يكون أوسع البلاغيين العرب أفقا وهو عبد القاهر الجرجاني قد وقع على هذه الحقيقة الأساسية عندما درس إعجاز القرآن، وبالتالي

سر الإبداع فى الفن الكلامى، إلى النظم أو السياق. فهو يقول كما قد نذكر إن السر فى البلاغة ليس فى اللفظ من حيث هو لفظ ولكن السر فى البلاغة هو فى هذه الارتباطات التى يوجدها الشاعر بين اللفظ وما قبله وما بعده. وهو يضرب لذلك مثلا مبالغاً فيه، (ناسياً فى مبالغته الحقيقة الأولية من أن الكلام يجب أن يفهم ليدخل منطقه الصحة أصلا ثم يمكن، بعد أن يدل دلالة ما على مفهومه، أن يتصدى إلى الحكم ببلاغته أو عدم بلاغته) وهو يفك كلمات البيت المعروف مثلا «قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل» ويرتبها ترتيبا لا يمكن بعده أن تؤدى أى معنى فينعدم جمالها ولكنه ينسى أنه ينعدم قبل ذلك مفهومها.

ومباحث البلاغة هنا فى التقديم والتأخير فى الحذف والذكر يمكن أن تفيد كثيراً من الناحية التاريخية كحلقة مفقودة أبدا بين نقد اليونان القديم ونقد أوروبا الحديث. ولكنها تفيد أيضاً فى بناء نقد عربى جديد مبنى على أسسه المكينة الأصيلة التى تنبع منه وتتغذى بالغذاء الجديد.

ويدرس الناقد إمبسن فى كتابيه هذين الكلمات المعقدة أو سر التعقيد فى معناها والكلمات المتشابهة وسر الاشتباه فى معناها. وهو فى كل دراساته متعمق، مستعمل لآخر ما قد وصل إليه علماء النفس فى الوقت نفسه، من دراسات حول الإيحاء ومظاهره وألوانه. وهنا مرة أخرى نشير إلى مباحث فى الفقه الإسلامى حول الآى الكريمة فى المتشابه منها، مما كان يمكن أن يكون إضافة علمية صحيحة نستغلها نحن أو حتى يستغلها الغربيون لو ترجمت إلى لغاتهم تعين كثيرا فى مثل هذه المباحث لأنها كلها دراسات نبعت فى الشرق الإسلامى من إعمال المنطق والمشاهدة فى عصر لم يكن علم النفس ولا علوم اللغة قد تقدمت إلى الناس بما تقدمت به من قضايا.

(٣)

وبذلك نكون قد أشرفنا على مسألة أخرى من مباحث الكلمة كأداة

للفن فى الأدب . سبق أن لاحظنا أن الكلمة تنفرد من سائر أدوات الفنون الأخرى بأنها توجد كأقرب ما يمكن أن توجد على حالها فى الأدب فى أغراض أخرى غير التعبير الفنى ، أى فى التعبير اليومى العادى . فالجملة أى الكلمات بارتباطات معينة تؤدى فى الحياة اليومية العادية أغراضاً بعيدة عن الفن ثم تأتى على حال شبيهة جدا بما توجد عليـــه فى الكلام العادى لتؤدى غرضا فنيا .

ومعنى ذلك أن متلقى الفن الأدبى عادة لا يرفع لمجرد استعمال الأداة من عالمه الواقعى إلى عالم الفن . وإنما هو يحتاج من الأداة إلى مجهود أقوى وأعمق من مجهود الأدوات الأخرى فى الفنون الأخرى ليرتفع عن عالمه . يقول أرسطو إنه لذلك كان لابد من إيجاد حل قريب لاستعمال الكلمة ، وهى أداة عادية ، على نحو يجعلها تدل دلالة غير عادية . وأول ما لجأ إليه الإنسان بطبعه ، بل بغريزته كما يقول أرسطو ، لجعل الكلمة العادية غير عادية هو أن يستعملها بارتباط غير مألوف . وكانت واسطته فى ذلك التشبيه أى لمح دلالة للكلمة ليست فى مألوف معناها بأى حال وإنما هى دلالة جديدة يحملها الشاعر لها . وسبيل ذلك بالطبع أن يوجد رابطا بين كلمتين لا وجود له فى الحياة الواقعية حتى يؤلف منهما دلالة جديدة من الارتباط . وأيسر صور الارتباط وأقربها للغرائز الإنسانية هو الشبه . فلمح الشبه حقيقة أو إدعاءاً يشبع فى عرف أرسطو إحدى الغريزتين اللتين يقوم عليهما الفن وهما غريزة حب التكرار وغريزة الطرب للنغم .

ومبحث التشبيه مبحث واسع جداً إذ يدخل فيه المبحث الأسمى من مباحث الأدب وهو مبحث الخيال . ولكى ندرك إلى أى مدى يعتبر الخيال أساساً فى النقد الأدبى يكفى أن نذكر أن من بين من عرف الفن الأدبى من عرفوه بأنه لغة الخيال ، أو التعبير عن الخيال . والكلام الذى لا يدل على درجة من درجات الخيال لا يدخل باب الفن بحال من الأحوال عند نقاد لهم احترامهم فى عالم النقد .

ومباحث الخيال عادة تتناول أمرين الأول الذاكرة وخواصها وطاقاتها وهل الصور تتذكر مثلا بكل التفصيلات وأى التفصيلات أليق بالنسيان وأيها أحرى بأن تثبت ، وما مدى اختلاف الذاكرة بين النـاس ، وماهى القواعد التى تحكمها كهذا القانون الذى أشرنا إليه من أن النسيان يتبع خطا بيانيا كالذى تتبعه المادة فى الانتقال من السخونة إلى البرودة ونحو ذلك مما هو من صميم علم النفس ولـكن مما لابد له من أن يدخل ويتأقلم فى الأدب والفن على ضوء ما تـكشف عنه الآثار الفنية من حقائق .

والأمر الثانى هو قوة التأليف والخلق بالجمع أو بالابتكار على أساس هذه الذكريات أو شبه الذكريات التى تختزن فى المخيلة .

وأكثر ما يدور عليه البحث فى الفن الأدبى هو الخيال متجلياً فى أضيق صوره أى فى التشبيه ثم الخيال فى صورة أوسع وهو الخيال المتجلى فى رسم صور تـكثر مفرداتها أو تقل لتؤلف وحدة عامة أو أثراً فنياً واحداً من مجموعها . أما التشبيه فعندنا بعض أسسه المنطقية فى البلاغة العربية . حيث حاول البلاغيون بإعمال المنطق أن يقسموه إلى أنواع تختلف اختلافات عديدة أهمها الاختلاف حسب مدلول اللفظين ، لفظ المشبه والمشبه به من حيث أنه مدلول حقيقى أو وهمى أو خيالى . ثم حسب العلاقة أى وجه الشبه وهل هو عقلى أم حقيقى . ثم من حيث وجه الشبه وهل هو مجرد التوافق أو لعلاقات أخرى عقلية من لازم المعنى . ثم أخيراً من حيث تعدد المشبه أو المشبه به أى من حيث أنه تشبيه مركب أو صورة بصورة أو حال بحال وهكذا . وكل هذه الدراسات كانت تغنى ولاشك لو أنها انتفعت من الفلسفة وعلم النفس وعلوم اللغة الحديثة ثم عادت كما يجب أن تعود لتلصق بالنصوص الحيه الحديثة فتستمد منها الحيوية والحياة .

أما فى الغرب فلقد أخذوا هذه الأوليات التى قالها أرسطو فى كتاب الشعر من أن وجه الشبه مثلا يجب أن يكون فى المشبه به أبين وأوضح منه فى

المشبه وما شابه ذلك من بديهيات حاول الفيلسوف الناقد أن يرصدها ثم أسبغوا عليها كل ماقد وصلوا إليـه ، وحاولوا أن يردوه إلى نصوص الفن ليحيا . فإذا دراسات حول الخيال عند هذا أو ذاك من الشعراء . أو الخيال فى عصر من العصور . وإذا دراسات صرفة فى الخيال فصولا فى كتب النقد أو كتباً مستقلة ككتاب الناقد رتشردز فى دراسته للخيال عند كولردج حسبما عرفه ودرسه ثم حسبما طبقه فيما كتبه من أدب أو شعر .

ولا ننسى أبداً أننا فى دراسة الخيال لانعنى بالصورة من حيث هى ولا بصفاتها التى قد تميزها أو تفسرها وإنما نحن أولا وقبل كل شىء نعنى بمدى الطاقة الإيحائية لهذه أو تلك من الصور ، والتناسب الفنى ، بكل مايمكن أن يوجد به من حالات مختلفة ، بين الصورة وقد وجدت والوحى أو الجو الذى يمكن أن توحى به للناقد بهذا الوضع وعلى هذا النحو دون غيره .

ومن هنا نرى أن مجال الفن الأدبى لايكون فى محاولة إيجاد الارتباط إن شبها وإن صلة وإن تنافراً بين معانى الكلم المفردة من حيث مافى هذه المعانى من آثار الايحاءات والصور التى تأتى عن طريق الاستعمال، ولكن من حيث مافى هذه المعانى من اختلافات وإيحاءات وصور قبل أن ننتقل بها إلى منطقة الاستعمال العام. أى من حيث دلالات هذه الكلمات عند الأفراد ومدى الاختلاف أو التلاقى فيما ليس هو بالقاسم المشترك الأعظم فى المعنى قبل أن ننتقل إلى مايضفيه الاستعمال على هذه الأحوال الأولى من تعقيدات أو مزايا جديدة .

وهكذا نرى أن ميدان الشاعر ليس هو اللفظ من حيث أنه صوت أو أصوات اصطلح على معناها ، وإنما مجالاته فى تركيب هذه الأصوات بحيث تنسجم وتتوافق انسجاما وتوافقاً لايأتى من طبيعة اللفظ ولايخضع لقواعد (الا العام الشامل منها) . كما أن مجالاته فى ارتباطات هذه المعانى بعد ترك هذا الذى اصطلح عليه جانباً لأنه لا مجال لإبداع الفن فيه .

وبذلك تخرج لنا أداة الشعر بخواص جديدة تفردها عن سائر أدوات الفن ، كما أسلفنا ، بأن المجال فى إعمال الإبداع الفنى فيها مجالان فى الواقع . وهنا يأتى السؤال الذى حاول النقاد وعلماء النفس أن يجيبوا عنه . هل نفكر بالكلمات أم بالأفكار مجردة . وهل يمكن أن توجد الكلمة منفصلة عن معناها أو على الأصح المعنى منفصلا عن لفظه . وتأتى التجارب الحديثة لتقول إن الأخذ والرد بين اللفظ ومعناه ليس من السهل أن يضبط فنحن نتعلم اللغة مع تعلمنا للتفكير فى وقت واحد . ونرى المدلولات ونسمع الألفاظ الدالة عليها فى وقت واحد من أوقات نماء العقل الإنسانى . فالطفل يرى الملعقة مثلا ويسمع اسمها ربما فى وقت واحد من أوقات طفولته . فإذا اللفظ عالق بالمعنى فى زمان وجوده أو أول وجوده على الأقل . ثم تأتى عملية أخرى عندما يكبر . فإذا المعانى تؤثر مرة أخرى فى مفهومات الألفاظ بعد هذا الارتباط الأول . فكلمات كالحب مثلا تغنى غناء جديداً فى معناها لكل صورة من صور الحب نراها أو نحسها ، وتعود الكلمة لتحمل أكثر من المعنى الأول الذى لم نصطلح إلا على جزء أو جزىء من معناه . وبالتالى تتعقد المسألة فلا يصبح الأمر مسألة اللفظ ومدلوله ببساطة وإنما يصبح اللفظ وطاقات هذا المدلول على الايحاء وتفجير المعانى . أو بعبارة أخرى طاقات اللفظ على ألوان من الارتباط بعينها دون غيرها واختلاف هذه الطاقة كما وكيفا بين اللفظ الدال على معنى وسائر الألفاظ الدالة على معناه أو قريب معناه .

— ٤ —

ولسنا نريد أن نطيل فى شأن الكلمة مفردة أو مركبة وإنما يجب لنا الآن أن نعرض ـ فى مسألة النص — إلى الموضوع الثانى من الدراسة فيه وهو الأنواع الأدبية . وهنا نجد نفس المشكلة التى صادفتنا فى موضوع اللفظ تظهر لنا فى لون جديد . إلى أى حد يتحكم النوع الأدبى ، أى الحال التى وصل عليها النوع الأدبى من حيث القواعد التى تتبع فى إخراجه على نحو بعينه . فى

مضمون الفن الذى يتضمنه . وبعبارة أخرى ما مدى تحكم الشكل فى المادة الفنية . لقد رأينا صورة من مدى تحكم الأداة فى نظرية لسنج فى التفرقة بين الفنون ويمكن أن نراها بأوسع مما أشرنا إليه لو رجعنا إلى كتابه «لاووكون» فى هذا الموضوع ولكننا إزاء شىء يختلف إلى حد ما وهو أثر الشكل العام أو النظام المتبع فى نوع أدبى على المادة الفنية بعامة .

وهنا يواجهنا السؤال الأول هل من الموضوعات الأدبية ما لا يصلح إلا أن يؤدى شعراً ، وهل منها ما لا يصلح إلا أن يؤدى قصصاً وهكذا . إذا أردنا التوسع فى تطبيق نظرية لسنج فإننا سنرى أن هذه الأنواع ما هى إلا قيود جديدة تفرض على الأداة فتحد من طاقتها ، أو على الأصح تسير بطاقتها فى وجهات بعينها ؛ فلابد إذن من أن تفرض هذه الطاقة فى حالها الجديدة قوانينها على ما يمكن أن يدخل فى نطاقها . أى لابد لهذه الطاقة وقد التزمت شكلا عاماً من أن يكون لها داخل هذا الشكل العام طاقة مقيدة بما فى الشكل العام من قيود ، فتصبح فعلا موضوعات لائقة بالقص وأخرى بالشعر .

ولكن السؤال الذى يسبق هذا هو هل هذه الأنواع وجدت قبل أن يوجد الأدب ففرضت نفسها عليه؟ قطعا لا . وإنما هى وجدت مع الأدب فاتخذ الأدب منها على مر العصور ، عند دراسته لا عند تأليفه ، القدرة على أن ينتظم ويدرس . ثم أصبحت هذه الصور معروفة . ولكن ، وهذا سؤال لا يقل أهمية ، هل الشاعر مقيد بهذه الأشكال وهل هذه الأشكال تظل جامدة متحجرة لا تتغير . الواقع أن النقاد يختلفون فى الأساس الذى على ضوئه يقسمون هذه الأنواع . فأفلاطون مثلا كان يقسمها على أساس هل هى تعبر عن الشاعر مباشرة كما فى القصيدة أم على لسان شخصيات غيره كما فى القصص والتمثيل أم هل هى خليط بين التعبير المباشر وغير المباشر . لم يلق هذا التقسيم رواجا حتى فى عصره وإذا تقسيم أرسطو الشعر إلى غناء

وملاحم ومسرحيات يذيع ويستمر لأنه يقسم على أساس الشكل الفنى نفسه لاعلى أساس واه من زخرف خارجى .

ووضع أرسطو القواعد للمسرحية المثالية وبذلك جعلها صنفا من التأليف متفرداً كل التفرد عن الملحمة والقصيد . وأخذت هذه الحدود المحددة بين الأنواع تظهر فى فجر النهضة . فإذا الأدب الأوروبى كله يتبع هذه الفكرة بدقة كما حصل فى أوروبا . وفى شىء كثير من التجوز والتفكير فيها كما حدث فى انجلترا . ولكن هذه الخطوط الفاصلة بين الأنواع الأدبية سرعان ماتبهت . وإذا الملاحم تنبعث على نحو جديد لاهو غناء ولاهو ملاحم ولا مسرح وإنما هو خليط من كل هذا . وإذا القصص النثرية تظهر لا متفرعة من الخطبة أو الملحمة أو الشعر الغنائى فحسب وإنما متفرعة من كل هذا زائداً طائفة كبيرة من الأنواع القصصية الشعبية المنتشرة فى العصور الوسطى فى طول أوروبا وعرضها . ومرة ثانية تتصدع قواعد أرسطو على صخرة التجديد والبعث . ومرة ثانية يرى الأديب العالم الفنى وقد انفسح أمامه لايمكن أن يقيده بشىء إلا بالصدق والجمال . ويختلط التأليف وتتداخل فيه الأنواع ولكن النقاد مازلوا يجدون فى هذه التقسيمات عند الدرس سهولة على البحث فيها وتبيان خصائصها . أما الفنان فإنه كما يميل إلى وزن أو إلى موضوع أو إلى أحوال نفسية معينة فكذلك هو يجد فى بعض هذه الأنواع طواعية لايجدها فى الأنواع الأخرى ، فيلتزمها وقد يعرف عنه أنه لايؤلف إلا فيها ، بل قد يعجز عن التأليف فى سواها . ونلاحظ على هذه الحال الجديدة ملاحظتين الأولى أن الفنان بعد أن ضرب بقواعد المسرحية مثلا عند أرسطو عرض الحائط إنطلق يجدد ويجدد ، ولكن فى حدود رغم قوة الانطلاق ، حتى أخذ مثلا يؤلف مسرحية ولكنه يزعم صادقا أنها نوع جديد . فهى مسرحية لايراد لها (بل يسىء إليها) أن تمثل لأنها تتخذ من المسرحية مجرد الحوار والشخصيات ولكنها ألفت بحيث تفقد فعلا أثرها لو أخضعت المؤثرات فيها إلى أن تتلاقى مع مؤثرات

المسرح الأخرى من تمثيل ومناظر وجو متجاوب محصور المكان جماعى العدد فى النظارة . لأن كل هذه الدعائم المسرحية التى تفيد المسرحية القديمة تشوش أثر هذا اللون الجديد وتفسده . وأما الملاحظة الثانية فهى أن الأدباء فى ميلهم إلى نوع بعينه من أنواع الأدب أو شكله لا يتقيدون فى اقتصارهم على واحد منها دون سائرها إلا من حيث الاقتصـــار على النثر أو على الشعر ، بل إن أكثر الناثرين قد حاولوا الشعر وربما برزوا فيه ولكن سرعان ما يهجرونه إلى ميدانهم الحق وهو النثر .

— ٥ —

ومثل هذه الدراسات حول الأنواع الأدبية قد أخذت هى الأخرى من موجة محاولة تطويع النقد للعلم نصيبها . فإذا الناقد لابرونتيير المعاصر لتين ولسانت بوف يدرس هذه الأنواع الأدبية مطبقاً نظرية النشوء والارتقاء التى كانت فتحاً فى عالم العلم الحيوانى أيامه ، والتى بسطها صاحبها داروين فى كتابه المشهور « أصل الأنواع » يعنى بالطبع الأنواع الحيوانية .

ونظرية النشوء والارتقاء هذه إذا ما طبقت على الأنواع الأدبية كان لا بد لها من أن تقود إلى حقيقتين . الأولى أن الأنواع توجد لا فجأة وإنما بالتوالد والتلاقى بين الأنواع البدائية المكونة لها ، ثم ترقى وتزدهر لتدخل أو تتداخل هى بدورها فى إنشاء أنواع جديدة . والحقيقة الثانية أن كل هذه الخطوات الارتقائية تظل موجودة صورها فى الحياة بالرغم من الرقى والتعقد . فالخلية المفردة الأولى أبسط صور الحياة الحيوانيـــة ما زالت إلى جنب الإنسان أعقد هذه الصور تعايشه وتستمر فى أداء وظيفتها فى تعقيده . ولكن لابرونتيير فتن بالحقيقة الأولى فأخذ يطبقها على الأنواع الأدبية . وقد وجد فى كتاب ارسطو الشعر ، حيث يبسط كيف نبعت المسرحية اليونانية القديمة من شـــعر هومير الملحمى القديم ، نواة صالحة لبدء هذه الدراسة بل تدعيمها .

ولسنا نقف بهذه الدراسة على كثرة ما أثارت حولها من آراء وكثرة ما نسب إلى صاحبها من أخطاء ، أو على الأصح فجوات ليس من السهل أن تسد ، فى تطبيق هذه النظرية على الأدب، للسبب البسيط وهو أن عمليـــة النشوء والارتقاء فى أدبنـا العربى لا نجد لها كبير مجال لتفريع الدرس . ذلك أن أدبنا ظل محافظا على بعض أنواعه محافظة شاذة عجيبة تستمد أصولها ولا شك من طبيعة الفن الشرقى ومن ظروف قاهرة فى مسائل التعبير وتوحدها عند الأدباء عامة بفضل حقائق كثيرة أهمها : أن النص القرآنى كان ومازال الأصل الأسمى للتربية التعبيرية عند النشء . ولم يتخل عن هذا الأصل إلا حديثا جدا ولسنا ندرى أخيرا يكون هذا أم هو شر . ولكننا نقرر الحقائق لأغراض أخرى وهى إثبات أن هناك عوامل خاصة بنا قد لعبت دورها فى ثبات بعض الأنواع الأدبية وفى ثبات صورها الداخلية أيضا قرونا طويلة دون تغيير ، مما يجعل البحث فى نظرية التطور لا يفيد كثيرا إذ طبق كما هو . وإنما هو يفيد كل الفائدة لو أخذناه على أننا نبحث فيه عن الأسباب الموجبة لعدم وجوده أو لقلة مظاهر التجديد فيه على الأصح .

أما الأبحاث التى يمكن أن تعمل فى الأدب العربى من حيث تطور الخطبة إلى مقال وتطور المقال نفسه من مقال أدبى فنى إلى مقال عقلى يعنى بالفكرة ويهمل الأسلوب . أو دراسة القصة الكبيرة أو المسرحية كيف نبتت فى الأدب العربى الحديث وماهى العوامل ، خلاف التيارات الأوروبية الجارفة ، التى يمكن أن تندرج تحت هذا الباب ـ باب التطور ـ التى دخلت فى تكوينها ونمائها . مثل هـــذه الدراسات مجدية ولا شك ولكنها تحتاج إلى صبر وتدقيق واتساع دائرة فى البحث اتساعا لا يمكن أن يقاس باتساع الدائرة فى دراسة الآداب الغربية، وكلها حديثة جدا بالنسبة للأدب العربى . وكل هذا يحتاج إلى أن نقدم جادين متعمقين نأنف من السطحى ونأبى السهل حتى يمكن أن نخرج من هذه الدراسات بشىء له قيمة أكثر من مقالات صحفية عابرة وإن نشرت فى كتاب .

وقبل أن ينتهى من الكلام عن مناحى مثل هذه الدراسات فى أدبنا العربى لا بد من أن نشير إلى أن طائفة منه كبيرة لم تدرس أقل درس واجب لها، سواء أكانت شعبية أم راقية. مما يصعب ولا شك أمام الباحث أن يهجم على تطبيق مثل هذه االنظريات لأنه يضطر فى كل خطوة أن يصب قالب الطوب من جديد ليبنى به بدلا من أن يتناوله مصبوبا جاهزا معدا للبناء فى الحال. فمثل هذه الدراسات العامة التى تنظر إلى الآداب من عل تحتاج إلى طائفة كبيرة جدا من الدراسات الداخلية الفرعية التى لا بد منها لتقديم المادة الحقيقة باستخلاص النتائج منها فى أى بحث قيم أو نظرية لها وزنها .

القيم أو الميزان

— ١ —

أخذت فلسفة القيم والتفكير فى نظريتها تدخل ميدان النقد منذ ربع قرن تقريباً عندما فكر النقاد المحدثون فى أن يحاولوا رسم ميزان جديد يقيسون به الأدب الحديث يكون لهم بمثابة القانون الذى يجلى التخبط والاختلاط والاختلاف. فلقد أخذت الدراسة التحليلية المفصلة من ناحية ومحاولة إدخال الموازين العلمية من ناحية أخرى تبلغ أوجها فى فجر هذا القرن. وظن النقاد أنه قد آن الأوان لأن يفلسف النقد مرة أخرى على ضوء ماقد وصلت إليه العلوم والتفكير الفلسفى فأخذوا يبحثون فى القيم وماهيتها فى الميدان الفنى الأدبى. بعد نحو ربع قرن من بدء الفلاسفة التفكير فيها.

وكان التراث الذى ورثوه فى هذه الناحية فى باب النقد ضئيلا جداً لا يعدو كلام الفلاسفة القدامى أمثال أرسطو وأفلاطون حول قيمة الفن ودوره فى الحياة. فلقد نشبت المعركة بين الفيلسوفين كما نعلم لا حول ماهية الفن أول الأمر وإنما حول دور الفن فى المجتمع. أفلاطون يراه قد ضل الطريق، وهو مهما يكن أقل درجة من الفلسفة. ذلك أن هدف المعارف بل التفكير الإنسانى كله هو الحقيقة، والشعر أو الفن لا يمكن أن يقدم لنا فى ناحية إجلاء الحقيقة شيئاً لأنه معنى بتقليد صور الحقيقة الناقصة فى الحياة. فهو فى الواقع تقليد التقليد على نحو ماهو معروف من نظريته فى المثل والمحاكاة. وأما أرسطو فهو يرى أن دور الفن كدور الفلسفة كلاهما وسيلة من وسائل المعرفة ولكن كلا يسير إليها بطريقته، هذا عن طريق العقل الصرف، وذاك عن طريق الإدراك الحسى أو الشعورى بحقائق الكون. فالهدف واحد وإن اختلفت السبل إليه.

ولكن منذ أفلاطون نرى مسألة أهداف الفن تثار وظلال من المؤثرات الأخرى تتداخل فيها . مؤثرات الخلق والدين وعلاقة الفن بكل من هذه الأنظمة التي حوله سياسية كانت أم اجتماعية أم خلقية أم كل هذه مجتمعة .

قال أفلاطون إن الفن زائف وبالتالي فهو يثير في الناس إحساسات زائفة . وهو لذلك لا ينمي فيهم ما يجب أن ينمي فيهم من خلق قويم وتفكير سليم ؛ بل إنه يقطع بأن الفن (لافن أثينا في عصره وإنما الفن عامة) لا يمكن إلا أن يقود إلى الزيف ، لأنه لا يهدف إلى الحقيقة عن طريق العقل. لذلك هو لا يسمح به إلا في حالين نص عليها . وهما أن يتغنى مناقب الأبطال أو أن يسبح بحمد الآلهة . وبعبارة أخرى إلا أن ينحرف عن منهجه ليجهر بالموعظة الخلقية أو الدينية فيساعد على الخلق الحسن .

ولقد دلل أفلاطون على نظريته هذه بأدلة كثيرة لعلها لا تعدو القول بأن الإنسان يتأثر بالفن فيقلده أو يتخذ أبطاله مثلا أعلى فيقلدهم .

أما أرسطو فلقد دافع عن أثر الفن في النفس وجعله أثراً شافياً مطهراً للعواطف مجلياً للنفس . لأنه يصرف هذه العواطف أو يقدم لنا من الحياة الصورة التي تجعلنا نقدر ظروفنا بالمقارنة حق قدرها . لذلك يخرج الناظر من من المسرح وقد رأى آلام غيره فسرى عنه أو قد عرف عن قوى الشر والخير وصراعهما ما يجلي له مشاكله الخاصة في تصارع هذه القوى في حياته .

والذي اتفق عليه الفيلسوفان هو أمر جوهري ما زال هاماً إلى اليوم في مشكلة تقدير هدف الفن . وهو أن هذا الهدف هو الذي يمكن أن تبنى على أساسه المقاييس والأحكام التي يقاس بها هذا الفن من جهة . ومن جهة أخرى لقد اتفقا على أن أثر الأدب في الجماعة أمر معترف به فلا يمكن إذن إغفال دور الفن في بناء القيم الأخرى التي يسير عليها المجتمع في حياته .

إن الفن إذن كما يقول أرسطو لا بد من أن ينفع ولا بد من أن يفيد .

ولما جاء هوراس فى العصر الرومانى لينظم أقوال أرسطو قال إن الشعر ليعلم وإن الشعر ليهذب وأن يجمع بين الأمرين لأفضل .

— ٢ —

وجاء العصر الحديث ليبدأ بمتابعة القديم حينا ثم ليثور عليه بعد زمن ليأتى بمثل جديدة وأسس حديثة لدراسة الشعر . وكان من الطبيعى أن ينحرف النقد كما انحرف الأدب فى العصر الرومانسى إلى التعبير عن الشخصية بشكل صارخ . فلقد أحس الإنسان نفسه لأول مرة إحساسا قويا فراح يجعلها هى محور الكون وهى وحدها التى يجب أن يتجه إليها فى كل مايتجه من درس أو بحث أو تعبير . وعبر الرومانسيون عن نفسهم وصوروا حياتهم الخاصة بكل مافيها من جليل وحقير حتى مل الناس هذا النوع من الأدب وقد آن الأوان لنوع جديد أن يظهر . وهنا نرى الصيحة الأولى بهذه العبارة «الفن للفن» تظهر فى الأفق وقد أراد صاحبها أول الأمر أن يكون الفن للجمال والجلال لا لهذه التفاهات الشخصية الكثيرة التى حاول الأدباء أن يملأوا بها التأليف الأدبى كله . إن الفن يجب أن يكون للتعبير عن الفن أى عن الجمال والحياة لا عن إنسان واحد بعينه ، وبدأت دراسات حديثة حول غايات الفن وماذا يجب أن تكون . والنقاد فى كل هذا يحاولون أن يتبينوا الطريق إلى موازين جديدة وقيم ثابتة حديثة يمكن أن يقيسوا بها فى نقدهم .

لقد كانوا كالرومانسيين بل إنهم هم الذين مهدوا لظهورهم ودعموا خطاهم فأخذوا يعبرون عن ذوات أنفسهم عندما ينقدون الأدب لا يتقيدون فى كل مايكتبون إلا بذوقهم هم وإلا بالأثر الذى أحدثه الأدب فى نفوسهم . وأخذوا يؤلفون فى النقد المستوحى من التأثر الشخصى ألوانا شتى من النقد لم ينظموها بحال لأنها أصبحت منطلقة انطلاق الأدب . تسبح فى كل أفق يحلو لها وتتألق فى أى سماء تشاء . ويقول النقاد المحدثون عن هذا النقد إنه نقد تأثرى أو ذاتى يخضع

الدرس والتحليل وبالتالى الحكم إلى الأثر الشخصى البحت. وعلى ذلك لم يكن فى الواقع يتحرى مقياسا ولم يوح بأية قيمة ثابتة يمكن أن يقاس بها الأدب.

ولقد قسموا هذا التأثر إلى أنواع كثيرة عندما حاولوا حصر هذه الألوان من النقد. ونجد صورة لهذه التقسيمات فى كتاب الأستاذ هارولد أوسبورن الذى صدر منذ شهرين. كأن يقسم هذا النقد الشخصى، أو الذى يتبع مقياس التأثر الفردى، إلى نقد مقياس الجودة فيه أن يكون الأدب تسلية أو معينا على الفرار من الحاضر. فالناقد فى هذا القسم من النقد يرى العالم بمنظار أسود وهو يريد أن يفر من هذا الواقع المؤلم فيجد فى الأدب أحيانا هذا المنفس الذى يتيح له أن يفر من واقعه ليحلق فى عالم خيالى أحسن حيث العدل والسعادة. وبمقدار ما يكون الأدب قادراً على هذه النقله من الواقع تكون قيمته أو روعته.

وقسم آخر يتكون مقياس الجودة فيه من جعل مهمة الأدب هى رد اعتبار، أو منفس للأمل المكبوت. فالإنسان لايحقق فى الحياة رغائبه ومطامعه وهذا هو الأدب يأتى للتعويض ولسداد هذه الفجوة فى حياته، فإذا هو يجد فى الأدب منفسا لهذه الآمال والرغبات المكبوتة. وبمقدار ما يستطيع الأدب أن يؤدى هذه المهمة مهمة رد الاعتبار أو التعويض تلك تكون قيمته فى نظر الناقد. وقسم ثالث يعود بمهمة الأدب إلى ماقد رسم أرسطو من قديم. مهمة تطهير العواطف والوصول بها إلى الاتزان بعد تفريج العواطف المكبوتة إما بالتصريف وإما بخلق القدرة المعنوية على احتمالها. فالنظارة فى المسرحية مثلا يبكون ويضحكون فلا تكون النتيجة تزييفاً للعواطف، وتمويعاً، لها كما زعم أفلاطون وإنما النتيجة كما يراها أرسطو هى تصريف هذه العواطف المكبوتة. ويضيف أرسطو كما نعلم مهمة العزاء عندما نرى غيرنا أكثر شقاء منا فيخف شقاؤنا لذلك.

والنقد من حيث تأثر الناقد به فيما يأتى من عمل قد أوجد أقساماً أخرى منها

مايعد مهمة الأدب أن يوجه الجماعة وأن يدفع بها إلى ما يجب أن تدفع نحوه من أفكار وأعمال وتكون جودة الأدب بمقدار مايحقق من أثر فى الجماعة للاتيان بعمل محمود. وإن كانت صفة المحمود هنا لاتتحدد بالضبط . ويمثل لهذا النوع بما أحدثت قصة كوخ العم توم فى أمريكا من أثر طيب نحو حسن معاملة العبيد أو النظر إلى قضيتهم على كل حال على أنها قضية فيها شىء من عدل .

ولكن أثر الأدب فى الجماعة كما يدل التاريخ لايكون حسنا دائما ومن كل الوجوه. فقد يدفعهم إلى رقى فكرى وعقلى فيكون هذا الرقى ذاته سببا فى وبال حربى أو سياسى كما كانت الحال فى أثينا فى القرن الرابع قبل الميلاد أو كما وجدت بشكل أقل اتصالا بالأدب إبان القرن الرابع الهجرى فى الممالك الاسلامية الشرقية .

وكل هذه الأنواع من النقد على أية حال قد جاوزت مجرد التعبير عن التأثر الشخصى بما يشبه الإنتاج الفنى الجديد ، إلى رسم هدف أو غاية للأدب فى ضوء ما يحدث فى النفس من أثر ، وقياس الأدب بمدى تحقيق هذا الهدف أو الوصول إلى تلك الغاية .

— ٣ —

والإشكال ضاربة جذوره إلى أبعد من هذا وأعمق فى الأدب والنقد . ما مهمة الأدب فى الجماعة وما مهمة الناقد سؤالان متلازمان ولا شك والرد على أحدهما يكون رداً على الآخر . فالناقد يدرس ويحلل ليمكن القارىء أو متلقى الفن من أن يأخذ الأثر كله كاملا غير منقوص من كل هذا الذى يتصدى للتأثر به من فن . وهو بعد يحكم ليضع لنا ميزانا ما فى حياتنا لما يجب أن تؤدى إليه هذه الآثار من خير أو نفع أو مجرد متعة . ومن هنا لم يكن عبثا أن أرسطو أول ما تكلم عن مهمة الأدب قال عنها هى الإمتاع والفائدة معا . ولم يكن عبثـــا أن عجز ومازال النقد عاجزاً فيما نرى عن تبيان هذا النفع الذى يمكن ان نحصل عليه من الأدب .

ولكن ما النفع الأول الذى يتبادر إلى الذهن أول ما يتبادر . إنه لا يمكن

أن يكون نفعاً مادياً عقلياً كالنفع الذي يأتي من سائر العلوم والحرف. فالصانع يعمل الشيء ليؤدي الخدمة التي يجب أن يؤديها. والعلم يمدنا بالحقائق عن هذا الكون تفيدنا فوائد مباشرة في حياتنا. ولكن الأدب لا يؤدي لنا خدمة يومية واضحة المعالم. فهو لا يعرفنا بالحقائق بشكل مباشر لا يقبل الشك. لذلك كان طبيعياً أن يفزع الأدب إلى أقرب هذه المعنويات إلى الحياة العادية وهي الخلق أو الدين أو المعتقدات التي تهذب السلوك والمعاملة ليحاول أن يجد فيها بغيته. ومن هنا تداخلت مشكلة القيمة الخلقية وتشابكت في الأدب بحيث أصبح من العسير أن تفلت منه. حتى أن من النقاد المعاصرين أمثال إليوت من يعود إلى هذا الميزان الخلقي بعد أن توسع فيه وارتقى ليجعله هو الميزان الذي يجب أن يقاس به الأدب.

ولما مال الأدب، في أحوال اضمحلاله أحياناً في نظر النقاد المنادين بالميزان الخلقي، نحو إثارة الناس متلقي الفن بواسطة إثارة الغرائز الأخرى التي تقود إثارتها إلى اللذة الفنية والخيالية، ثم ثار المجتمع بل ثارت الدولة أحياناً كما ثارت حكومة فرنسا على القصصي فلوبير لما أخرج قصة مدام بوفاري؛ لما مال الأدب هكذا، أخذت مشكلة اتصال الأدب بالاخلاق وهل يعتبر الميزان الخلقي ميزاناً للنقد أم لا تقف مرة أخرى، عبر القرون الطويلة كما وقفت أيام أرسطو وأفلاطون، لتكون هي المسألة النقدية أو الفنية الأولى أمام الفنانين والناقدين بل الجمهور أيضا. وحكم القضاء للقصصي أو للفن وراحت جماعة الفنانين والنقاد والجمهور تنادي مرة أخرى الفن للفن لا للأخلاق أو للهداية إليها.

ولعل ما كتب في النقد حول الميزان الخلقي وصلاحيته أو كيفية استعماله من أطول، بل من أخصب ما كتب حول موازين النقد. هذا الشاعر الانجليزي شللي مثلا في رسالته المعروفة: «دفاع عن الشعر» يدافع عن وجهة نظر لها قيمتها ولاشك؛ من أن الشعر فعلا يؤدي إلى الخلق القويم وهو فعلا يقود الناس إلى الخير ولكن بطريقته. وطريقته هي أن ينمي في الإنسان

ملكة الخيال . فإذا ما نمت ملكة الخيال عند الإنسان استطاع أن يفعل الخير. يقول ليفعل الإنسان الخير لابد من أن يتخيل نفسه فى مقام غيره ، بل فى مكان الناس الآخرين أجمعين ، فى مقام الإنسانية كلها . فإذا ما استطاع أن ينطلق بنفسه نحو الإنسانية فهو إذن قادر أن يفعل أحسن الخير وأن يقوم بأجل الأعمال المثالية خلقا . لذلك فالشعر يقود إلى النتيجة ، لا بأن يدعو إليها أو يحبذها وإنما يقود إليها . بتنمية الأسباب الموصلة إليها . فإذا ما تخلى الشاعر عن ميدانه الأسمى . وهو تنمية السبب ، إلى الدعوة السافرة إلى بعض نتائج هذا السبب الفردية القليلة السطحية ، لأنها مهما تكن لا يمكن إلا أن تكون قليلة سطحية ، فإن الشاعر يكون قد تنازل عن عرشه ونبذ ميدانه الأسمى إلى ميدان أقل وأحقر . وبمقدار ما يكون تنازله عن مهمته ، وهى تنمية ملكة الخيال التى تقود إلى كل خير ، لكى يدعو فى سفور إلى بعض هذه النتائج يكون فشله فى الأدب والفن . وكتب غير شللى من نقاد إنجلترا وفرنسا كثيرا حول هذا الموضوع الذى لانطيل فيه لإننا سنفرد له كتابا سوف يظهر بعد حين لكثرة ما قد كتب حوله ، ولتداخل أنظمة حديثة كنظام الدعاية فى أمره مما جعل الموضوع متشعبا مترامى الأطراف .

ونعود مرة أخرى لنرى هذه الزاوية التى وقف منها الناقد ليرى الميزان الذى يزن به الأدب فنراها تدور كلها حول الأثر المباشر الذى يؤدى إليه التأثر فى سلوك الفرد فى الحياة بعد ، أو بعيد ، تلقى الأثر الفنى سواء أكان هذا السلوك فرديا أو جماعيا .

— ٤ —

ولما طال الحديث فى هذا الباب وتطلب الموقف ألوانا من الجدة فى النقد أخذت نظرية أخرى أو ميزان جديد يظهر فى الافق وهذا الميزان يقف من المسألة فى ضوء مختلف فيرى فيها حقائق أخرى . إن الأدب لا غاية له إلا الإمتاع واللذة وبمقدار هذا الإمتاع أو تلك اللذة تكون جودته أو رداءته. وهنا صدم المنادون بهذا الميزان الجديد بحقائق ضخمة . كأن يسألوا مثلا

أمتاع من؟ الناقد؟ أى ناقد؟ ومتى؟ فى كل حين؟ أم عندما يقرأ القصيدة لأول مرة؟ أو عندما يقرأها صافى المزاج غير ساخط او مريض؟ أو أو. وزحفت الحقائق التى جعلت هذا الميزان يهتز اهتزازات عنيفة بمجرد أن وجد، ولما بعث مرة أخرى فى العصر الحديث عصفت به الحقائق مرة أخرى فأخذ فى كل مرة يتوارى إثر ظهوره، وفى كل مرة يقرب زمن التوارى من زمن الظهور قرباً أشد وأوضح.

لابد من ميزان خارجى حتى يمكن أن نحاسب به الفنان إذا ما أردنا حسابه. وكان ان لجأ النقد منذ منتصف القرن الماضى إلى هذا الميزان ميزان قوة التعبير أو صدقه. عماذا؟ عن التجربة الحسية أو الحال النفسية. وبعبارة أخرى يقول أصحاب هذا الميزان إن هدف الأدب هو إيصال تجربة حسية أحسها الشاعر إلى الناقد فبمقدار ما تنطبق هذه التجربة عند الناقد عليها عند المؤلف أو الفنان يكون الأدب جيداً. وهنا كان لابد من معرفة هذه التجربة وأحوالها عند المؤلف.

وفجرت هذه الفكرة أو هذا الميزان بالذات كل هذه الدراسات التى رأينا اطرافاً منها حول المؤلف، ثم من بعيد حول الناقد حول الذوق والتأثر وغيرهما، من دراسات تاريخية ونفسية تحاول كلها أن ترسم الصلة بين الشاعر والنص، بغية الوصول إلى تعرف حال الشاعر ساعة ألف. وجاء علم النفس يبحث فى هذا الميدان وجاء النقاد ليقولوا رأيهم. فإذا أحدث الآراء وأصحها أن الشاعر لا يمكن أن يقودنا إلى شىء فى هـــذا حتى لو أراد ذلك فكيف بالحال فى شعراء بيننا وبينهم قرون من الزمان ومساحات شاسعة من المكان. كيف يمكننى أن أعرف ماذا كانت حال امرىء القيس مثلا وهو يقول «وليل كموج البحر أرخى سدوله». فلتقدم إلى أحداث التاريخ ماشاءت من تقريرات ولتقدم مذكرات الشاعر إن وجدت ماشاءت من معلومات وليقدم إلىّ علم التاريخ والاجتماع والنفس كل ما شاء من معلومات فماذا يمكن أن يدلنى هذا على حال الشاعر؟ ولو أراد الشاعر نفسه، كما اسلفنا، أن يدلنى

ما استطاع . لقد درس النقاد كل ما كتب الشعراء حول قصائدهم فكان هذا الذى كتبوه لا يخرج عن أحد أمرين. إما هو تحديد لموضوع الشعر والموضوع كما سنرى لا يدخل فى باب تقدير الفن وإما هو أثر فنى جديد يشابه الأثر الفنى الآخر فى كثير ويختلف فى البعض وهو بدوره يحتاج إلى ميزان يقوم به ، لأنه أثر فنى على كل حال. إن أصدق مستند عن حال الشاعر كما ثبت لدى النقاد من الدرس هو القصيدة نفسها وإذن فلقد عدنا إلى دائرة مفرغة نقيس القصيدة بحال الشاعر لنقارنها بحالنا بعد التلقى ومستندنا الصادق عن حال الشاعر هو القصيدة نفسها . ولكن الميزان خلاب ولا شك ولذلك فلقد استنفذ زمانا طويلا وكتب فيه من النقد كثير لأنه فى الوقع سليم جداً لو أننا استطعنا أن نصل فى أمره إلى حل .

— ٥ —

وتواضع بعض النقاد وقال لا نأخذ الحال النفسية وإنما نأخذ الهدف الذى رسمه الشاعر لنفسه لنرى هل حققه . فهذا شاعر كالعقاد مثلا فى ديوانه «عابر سبيل» يقرر أن الشعر يجب أن ينحو نحو الموضوعات اليوميه العادية يستلهمها لأن فيها من طاقة الوحى ما فى الموضوعات الجليلة سواء بسواء . وليس يعنينا أن هذه الدعوة كانت قد تحورت أكثر من تحور عند الإنجليز الذين نقل عنهم العقاد هذه الدعوه قبل أن ينقلها ، ولكن الذى يعنينا هو أيصلح أن نتخذ من هذه الدعوة المقياس الذى يجب أن نقيس به الشعر فى ديوان عابر سبيل أو فى قصيدة منه بالذات كقصيدة الكواء ليلة العيد أو المحازن التجارية يوم الأحد .

وهنا يجب أن نحدد السؤال . إن الشاعر قد يحدد هدفه فيحق لنا ان نسأله بعد ذلك هل حقق الهدف أم لم يحققه . وقد يذكر الموضوع الذى يريد أن يخرج فيه فنه بمجرد ذكر . والفرق بين الأمرين واضح لأول وهلة ولكنهما يلتقيان آخر الأمر كما سنرى . ما قيمة تحديد الهدف ؟ وهل يقول الشاعر شيئا حقا

عن الأثر الفني الذي يجب أن يحدث من الإنتاج الفني بتعيين هدفه أم أنه في الواقع يحدد أفقا معينا لنفسه يريدأن يجول فيه ليس غير . إنه يريد أن يذهب مذهب الواقعين ، فبماذا يمكن لهذا التمهيد أن يساعد الناقد أو يقدم إليه من ميزان ليستعمله في تقويم ما يريد تقويمه. هل ثبت أن هناك أفضلية لمذهب من مذاهب الفن على ماسواها ؟ الواقع أن لا . إذن فتحديد الهدف هنا لا يكون في الواقع إلا من طبيعة ذكر موضوع القصيدة . ولنأت إلى الموضوع ما قيمته في مسألة التقويم ؟ هل هناك موضوعات تستحق أن تكون ميدانا للفن وأخرى لا تستحق . الثابت أن لا ، وإنما الفنان بفنه هو الذي يقنعني بصلاحية الموضوع أوعدم صلاحيته . كل مافي الأمر أن بعض الموضوعات ، بفضل التراث الفني المتزايد على الزمن ، قدأصبحت لها قدرة أكثر على الإيحاء . وأحيانا قدرة معينة على الإيحاء المبين . مما يقيد الفنان ولا شك لأنه معنيّ بالإيحاء وكيف يجب أن يكون . ولكن موضوع القصيدة مثلا قد يكون منافياً للذوق أو منافيا لما أعتقده أولما أومن به ، كأن يكون تحريم أكل اللحم مثلا عند أبي العلاء المعري . فما قيمة إحساسي نحو الموضوع في مجال النقد . الواقع أن الموضوع هنا يلعب دوراً ما في تكوين هذا الإحساس ولكن أليس دوره خارجا إلى حد كبير بل خارجا كلية عن الأثر الفني للقصيدة نفسها . قد لا أوافق أبا العلاء على تحريم اللحم ومع ذلك أنا أعجب بقصيدة معينة قالها في هذا الموضوع أيما إعجاب .

ذلك أن القصيدة لم تكتب لإقناعي أو عدم إقناعي بالمعتقد . وإنما هي كتبت لتصور إحساس أبي العلاء نحو الحيوان إذا ما ذبح أو أخذت منه صغاره أو أفيد بما كد هو فيه ولم يبذل الانسان فيه تعبا وهكذا . وكل هذه الإحساسات مشتركة بيني وبين الشاعر لأنها تنبع من الإنسانية المشتركة بيني وبينه . إن ألم أبي العلاء مفهوم مقدر حتى ممن يؤمن بأن قتل الحيوان حلال . بل إن فلسفة هذا الألم أيضاً مستساغة عنده . لذلك ليس للموضوع

فى الواقع عمل كبير او دخل إلا من بعيد جداً فى تقديرنا الفنى للقصيدة . وما الموضوع فى هذه الحال إلا كهذه الموسيق التى تعزف قبيل رفع الستار فى المسرحية لتساهم فى نقلنا من الجو الواقعى الذى نحن فيه إلى جو المسرحية الخيالى . ولست أعرف ناقدا لمسرحية اهتم أى اهتمام بنقد المقدمات الموسيقية للمسرحية ؛ لأنها لا تدخل فيها بل لا دخل لمؤلف المسرحية فى أى شىء منها . وقد يتكلم عن هذا ثانويا فى باب الإخراج إذا تكلم عنه أصلا .

إذن فالموضوع فى الواقع ليس يدخل فى التأثر إلا بمقدار لا يعترف به عادة ، فى الإعداد ليس إلا . ومن هذه الحقيقة عاد المتحدثون فى موضوع الميزان الخلق إلى حقيقة جديدة وهى أن الموضوع إذا لاءم الخلق أو لم يلائمه ، إذا وافق المقاييس الخلقية أو لم يوافقها ، لم يكن لذلك أى دخل فى وزن القصيدة الفنية أو الأثر الأدبى وتقويمه .

ولكن الأثر الخلق بمفهومه اليوم عند النقاد يختلف عن الأثر الخلق الدينى ولا شك . وليس يمكننا أن نقول كما قال كروتشى مثلا إن القصيدة كالمثلث ولا يمكن أن أفهم ان المثلث يوصف بأنه خير أو شرير ، لأنه لا يمكن أن يحض أو لا يحض على خلق غير كريم ؛ فكروتشى فى الواقع هنا يغالط نفسه . فليست القصيدة كالمثلث بأية حال من لأحوال لأن التأثر بها معترف به وأثرها فى القيام بعمل أو فى السلوك عامة معترف به أيضاً .

— ٦ —

ويحسن بنا أن ننتقل إلى الكلام عن الميزان الجديد الذى لا يزال يجد الأنصار ولا تزال تؤلف فيه عشرات الكتب ، وإن يكن قد بدأ الهجوم عليه وأخذت صيحة معارضته تتردد عند النقاد المعاصرين وزعيمهم إليوت . هذا الميزان هو الميزان الجمالى كما يسميه أصحابه وهو يعنى الاستفادة من كل ما قد وصل إليه علم الجمال من قضايا أو مقاييس . وقد يفيد أيضا من الميتافيزيق فى ماهية الجمال وحقيقته من بعيد ليوجد من هذه القضايا والمقاييس ميزانا جديداً سماه الميزان الجمالى .

ويعتمد أصحاب هذا المذهب النقدى على النص مجردا إلى حد بعيد من حال المؤلف النفسية وحال الناقد النفسية ما أمكن . بحيث يتجنب هذه الصعاب التى ثبت أنه لايمكن أن تجتاز فى ميدان وضع مقياس صحيح مستقر من هذه الأحوال عند أى من الطرفين . وبالتالى استحالة القياس بمقياس مذبذب وان يكن له كليات عامة صحيحة .

وأصحاب هذا المذهب يدرسون النص من حيث الكشف عن مواطن الجمال فيه التى تنطبق على المقاييس الجمالية الصرفة،الانسجام التوافق الترابط ثم الأخيلة والصور ثم الألفاظ والموسيقى ، وكل ذلك يبحث كمقدمة فى كل لون من ألوان النقد ولا شك ولكن هؤلاء يبحثون فيه ليقيسوا به أى بميزان الجمال الصرف .

وتدفق علم الجمال بكل مافيه من غموض عويص إلى باب النقـــد فإذا النتيجة فوضى لم تكن فى الحسبان . إلى حد أن يصيح بعض النقادقائلا إن يكن لفلان من النقاد فضل فى النقد فيكفى أنه نفى الاستطيقا من ميدان الحكم فى النقد الأدبى . ذلك أن الحال أصبحت من الغموض والفوضى بحيث نعى كثير من النقاد مجرد إدخال هذا الذى يجول فيه نقد أصحاب المذهب الجمالى . كله بحاله (ولم يكن بد من أن يدخل بحاله لصعوبة الموضوع) . ونجد طائفـة من نقدهم المر لهذا المذهب فى كتاب هارولد اوسبورن الذى حرص أن يصور فيه حال النقد إلى أوائل هذا العام، عام ١٩٥٥ . ومن خلل هذه الأقوال الكثيرة التى نقلها منسوبة إلى أصحابها نرى الصعوبة تتضح أمامنا . إن مقاييس الجمال لا يتفق فيها إلا على ماهو عام شامل . وهذا العام معروف فى عالم الفنون الشكلية مطبق فيها منذ زمان وهو معروف فى عالم الفنون الصوتية وخاصة الموسيقى ، مطبق فيها بتوسع منذ زمان أيضا . ولكن حال النقد الأدبى تختلف . فهو يصطنع هذه الموازين العامة من قديم وإن يكن لا بالدقة ولا بالتفصيل الذى يتبعه أصحاب المذهب الجمالى حديثا . ولكن الشأن فيه يختلف لأن الفن الأدبى يشارك مشاركة فعالة أقوى فى حياة الأمم من أى فن من هذه الفنون. وبذلك

تكون آثاره أقوى والمقاييس فيه لابد أن تراعى هذه الأثر . فلم نسمع بعد عمن رأى صورة أو تمثالا فاندفع ليعمل شيئاً . ولكن الجيوش كلها تتحرك لضربات الموسيقى ، إن أثر الفن الصوتى لا أقول أقوى ، وإن يكن كذلك فى عالم الحركة ، ولكنه أسرع أثراً وأبين نتائج .

أما الأدب فهو لا يدفع بشدة واضحة كالموسيقى إلا أن يكون خطبة وهذه لها موضع آخر من الفن . ولكنه لا يمكن أن يقال إنه سلبى لا يدفع إلى هنا أو هناك . إنه قوة كامنة فعالة شديدة الأثر تعمل باستمرار وتؤدى إلى تغيرات واضحة . وليس عبثاً أن يعتمد الدين عليها وليس عبثا أن تنفرد قوة التأثير فى الأدب قرونا معروفة فى التاريخ بأن تكون هى وهى وحدها التى حركت الإنسانية وقادت إلى تطورها .

وكنا نحب أن نطيل فى تبيان هذا المذهب الجمالى لأنه فى الواقع مفيد جداً فى ناحية التحليل والدرس من مهمة الناقد ، وإن يكن قد زحزح عن مكانه فى ناحية الحكم . ولكنا مضطرون بحكم الزمن الذى قدر لنا أن نترك هذا الميزان لنشير إشارة سريعة إلى أن النقاد المحدثين قد أخذوا يعودون مرة أخرى إلى الميزان الخلقى . إلى الميزان الذى يضع الأدب فى مكان ما من سائر النشاط الإنسانى ليؤدى دوره متكاملا متكاتفا فى الناحية المعنوية مع سائر العوامل الأخرى بل فوق هذه العوامل الأخرى كلها ليرسم سيرها ويسيطر على مناحيها . ومرة أخرى عاد بعضهم إلى الكلام عن حقيقة الكون وحقيقة الحياة . وعن دور النشاط الفنى الأدبى فى إجلاء هذه الحقيقة على نحو بعينه دون سواه .

وهكذا ترون أن مذاهب النقد قد أخذت تضرب فى كل ناحية من نواحى درس الأدب بسهم لعلها ترى عند المؤلف أو عند النص أو عند الناقد ما يمكنها من أن تعثر عندها على مقياس أو قيمة محددة تستعملها مقياسا . ولكنها إن تكن قد فشلت فى إيجاد هذا المقياس فيكفيها أنها تعترف بهذا الفشل ولكنها ترى فى أمره ما يجب أن يرى . لعله فشل لا بد منه ولعله فشل خير من النجاح .

إن النص الأدبي ، كما يقول ناقد حديث ، كالبلد العجيب الذى نود زيارته يسرنا أن نسمع عنه الأخبار وأن نعرف عنه المعلومات ولكنه مما يفسد علينا التجربة أو المتعة بزيارته أن نتلق فى شأنه أحكاما .

والناقد كالدليل لهذا البلد العجيب . من مهمته أن يدل وأن يشير وأن يرينا مايجب أن نرى، ولكنه يجب أن يكون حذراً كل الحذر فى إصدار الأحكام . فلعل أكثر ما يفسد علينا متعة التأثر الحر، بالنص الأدبى ان نتلق فى شأنه أحكاماً قبل أن نواجهه .إن لذة المشاركة فى إصدار الحكم لاتعد لها لذة . والقارىء يحب أن يتمتع بلذة المشاركة فى إصدار الحكم .

ولكن كما يقول إليوت لابد للنقد من أن يضع لنا الموازين ويصحح لنا الأحكام،ولا بد له كل مائة عام أو نحوها من أن يراجع هذه الأحكام القديمة ليصوغها فى ضوء التغيرات التى طرأت على الإنسانية صياغات جديدة أو يعدلها تعديلا شـــاملا إذا لزم الأمر . وسوف نتعرض إلى هذا المذهب الحديث، مذهب العودة مرة أخرى إلى الميزان الخلق بالتفصيل فى كتاب سيصدر عما قريب .؟

سهير القلماوى

فهرس


AMERICAN UNIVERSITY OF BEIRUT
UT VITAM HABEANT ABUNDANTIUS HABEANT
1866
الجامعة الاميركية في بيروت